



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Jessy Carton

## *Parise giornalista*

*Ethos e orientamento di uno “scrittore irregolare”  
nell’Italia della Guerra Fredda*

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van  
Doctor in de Letterkunde

2015



## Elenco delle abbreviazioni

- AAD *Argumentation et Analyse du Discours*
- AP *Archivio Parise. Le carte di una vita*
- A1 *Artisti*, in *Opere*, II, 2005
- A2 *Artisti*, Neri Pozza, 1994
- CC *Cara Cina* in *Opere*, II, 2005
- CS *Corriere della Sera*
- CV *Il crematorio di Vienna* in *Opere*, II, 2005
- EF *L'eleganza è frigida*, Adelphi, 2008
- GP *Guerre politiche*, Adelphi, 2007
- LO *Lontano*, Adelphi, 2009
- NY *New York* in *Opere*, II, 2005
- O1 *Opere*, I, 2006
- O2 *Opere*, II, 2005
- SI *Sillabari*, Adelphi, 2009
- VV *Verba volant*, Liberal, 1998



# Indice

Introduzione. Una questione di carattere .....	1
<i>Parte 1. Riflessioni preliminari .....</i>	<i>7</i>
<b>Capitolo 1. Per una rivalutazione della figura autoriale .....</b>	<b>9</b>
1.1 L'autore tra intenzione e morte .....	10
1.1.1 "La vita e le opere" .....	11
1.1.2 La morte .....	13
1.2 Due direzioni alternative .....	16
1.2.1 L'autore nel campo letterario .....	16
1.2.2 L'autore come parte integrante del testo .....	19
1.3 La soluzione 'etica' .....	23
1.3.1 Che cos'è l'ethos? .....	24
1.3.2 Linee essenziali .....	28
<b>Capitolo 2. Lacune e sfide nelle teorie dell'ethos letterario .....</b>	<b>39</b>
2.1 Importanza del contesto storico-letterario .....	40
2.1.1 L'autore nel secondo dopoguerra .....	42
2.1.2 Intellettuali, ideologie .....	44
2.2 Inclusione di nuovi generi. Letteratura e giornalismo .....	49
2.2.1 Literary Journalism? .....	50
2.2.2 Particolarità del caso italiano .....	54
2.3 Elaborazione di una metodologia precisa .....	61
2.3.1 Il topos dello scrittore irregolare .....	61
2.3.2 Come analizzare l'irregolarità? .....	63
<i>Parte 2. Interesse del caso Parise .....</i>	<i>69</i>
<b>Capitolo 3. Contesto storico-letterario. L'Italia e il mondo .....</b>	<b>71</b>
3.1 Parise e il suo mondo? .....	72

3.2	La Guerra Fredda rivisitata.....	76
3.2.1	Italia, anomalia europea.....	76
3.2.2	“Cultural Cold War” .....	79
3.3	Letteratura e impegno in Italia.....	81
3.3.1	“Engagement” .....	81
3.3.2	Scrittori non allineati? .....	89
3.4	Italianità e globalizzazione .....	91
3.4.1	Lo scrittore-reporter.....	92
3.4.2	I ‘miti’ del dopoguerra .....	93
<b>Capitolo 4. Il giornalismo parisiense. Un corpus inesplorato .....</b>		<b>101</b>
4.1	Gli scritti giornalistici, una lacuna nella critica .....	102
4.1.1	Parise romanziere e autore dei <i>Sillabari</i> .....	102
4.1.2	Parise scrittore-giornalista .....	104
4.2	Cronologia. La conversione giornalistica di Parise.....	108
4.2.1	Un esordio lento. 1947-1954 .....	109
4.2.2	La scoperta della forma breve. 1955-1958 .....	109
4.2.3	Il periodo di transizione. 1959-1966 .....	111
4.2.4	Il ventennio giornalistico. 1966-1986 .....	112
4.3	Collaborazione irregolare con giornali e riviste .....	115
4.3.1	Gli esordi .....	115
4.3.2	“Corriere della Sera” .....	118
4.3.3	“L’Espresso” ecc.....	121
4.4	Presentazione del corpus tra raccolte e inediti .....	122
4.4.1	Articoli raccolti in volume .....	124
4.4.2	Importanza del materiale archivistico.....	126
4.4.3	Tipologia degli scritti giornalistici.....	128
<b>Capitolo 5. Un carattere irregolare. Spunti metodologici.....</b>		<b>133</b>
5.1	Pertinenza del caso Parise .....	134
5.1.1	Il concetto di irregolarità nella critica .....	134
5.1.2	Ethos, retorica e presentazione di sé.....	137
5.2	Proposta di metodologia.....	139
5.2.1	Costruzioni personali.....	143
5.2.2	Spazio e tempo.....	146
5.2.3	Strutture argomentative .....	149
5.2.4	Indicazioni paratestuali.....	157
<b>Parte 3. Uno “scrittore irregolare”? .....</b>		<b>161</b>
<b>Capitolo 6. Costruzioni personali .....</b>		<b>163</b>
6.1	Io e l’altro.....	163
6.1.1	Parise in prima persona.....	164
6.1.2	Costruzioni dell’io narrante.....	177

6.2	La terza persona parisiense .....	186
6.2.1	Gli alter ego parisiensi .....	186
6.2.2	Punti di vista nascosti .....	191
<b>Capitolo 7. Spazio e tempo .....</b>		<b>199</b>
7.1	Dati anagrafici .....	199
7.1.1	Un veneto apolide .....	200
7.1.2	Le età di Parise .....	204
7.2	Parise inviato speciale.....	208
7.2.1	Immersione totale .....	208
7.2.2	L'altrove come luogo di confronto.....	214
7.3	Un lontano narrativo .....	220
7.3.1	I racconti giovanili .....	220
7.3.2	Le rubriche del "Corriere" .....	223
<b>Capitolo 8. Strutture argomentative .....</b>		<b>231</b>
8.1	Immaginare: la metafora .....	231
8.1.1	Case, scuole e chiese in regola .....	232
8.1.2	Altre costruzioni metaforiche .....	238
8.2	Confrontarsi: il ritratto .....	243
8.2.1	Genealogia di eccentrici .....	244
8.2.2	Caricature ideologiche.....	250
8.3	Dissimulare: l'ironia .....	252
8.3.1	Il tono ironico di Parise .....	253
8.3.2	Interpunzione ironica.....	255
8.4	Contraddire: il paradosso .....	260
<b>Capitolo 9. Indicazioni paratestuali.....</b>		<b>267</b>
9.1	Peritesto: i dintorni dello scritto giornalistico.....	267
9.1.1	Titoli .....	267
9.1.2	Prefazioni.....	273
9.2	Epitesto: le interviste a Goffredo Parise .....	276
9.2.1	Ethos e orientamento.....	276
9.2.2	Una costruzione polifonica .....	295
<b>Conclusione. L'impegno controcorrente di Parise.....</b>		<b>299</b>
<b>Appendice .....</b>		<b>307</b>
Scritti giornalistici di Goffredo Parise .....		307
Interviste a Goffredo Parise .....		322
<b>Bibliografia .....</b>		<b>327</b>





# Introduzione

## Una questione di carattere

*All men are enemies. All animals are comrades.*  
– George Orwell, *Animal Farm*

In un'aula scolastica in una città di provincia a metà degli anni Trenta, Giacomo Bertoli riceve un rimprovero dal prete Don Claudio. Lo scolaro seienne, cui viene rinfacciata la mancanza di obbedienza, tenta di decifrare il ragionamento del maestro dividendolo in due parti:

... la prima parte: che non voleva bene e a [D]io, alla Madonna eccetera. Questo era un discorso religioso, della religione, di Gesù e dei santi. Seconda parte: non voleva bene ai suoi compagni di scuola, alla sua famiglia, ai suoi insegnanti, insomma a tutti gli italiani. Qui [...] gli era sorto il dubbio, qui c'era lo zampino della politica, cioè qualche cosa che, nella mente di Giacomo, limitava la sua libertà di giudizio quello che, sempre più tardi e in liceo avrebbe chiamato libero arbitrio.<sup>1</sup>

Il diritto al libero pensiero in questo passaggio viene giustificato mediante il carattere insolente e poco socievole di un protagonista che rivendica la propria autonomia da un simbolico banco in ultima fila. Nel profilo di Giacomo Bertoli, si coglie l'autoritratto di uno scrittore che rivisita la propria infanzia sotto il fascismo al fine di precisare la sua posizione ugualmente anarchica nel campo letterario della prima Repubblica Italiana: Goffredo Parise.<sup>2</sup> La scena scolastica, che è stata tratta da un romanzo inedito intitolato *La politica*, esemplifica la continua interazione tra caratterizzazione autoriale e discorso sociopolitico, relazione che nella retorica antica viene chiamata "ethos".

---

<sup>1</sup> Goffredo Parise, *La politica*, dattiloscritto inedito conservato nell'Archivio Parise a Roma, pp. 5-6.

<sup>2</sup> Bertoli è stato il suo cognome fino al 1943, quando ha assunto il nome del patrigno Osvaldo Parise.

Il caso Goffredo Parise, scrittore, giornalista, sceneggiatore e poeta novecentesco (1929-1986), fa luce sulle molteplici espressioni di una presunta “irregolarità” letteraria. Con strategie analoghe a quella della metafora sopra ricostruita, l'autore ha sempre cercato di prendere le distanze da un centro letterario di cui non condivideva le regole. Questo atteggiamento gli ha presto conferito l'etichetta di “outsider”, stereotipo che a tutt'oggi costituisce il perno degli studi parisiensi. La presente tesi si propone di riconsiderare il topos dello “scrittore irregolare” in base a un'analisi della produzione giornalistica del vicentino. La ricerca ha un duplice obiettivo: fornire alcuni nuovi metodi per lo studio della figura autoriale, e arricchire la critica parisiense di una nuova prospettiva.

Dal secondo dopoguerra in poi, molto è stato detto e scritto sulla ‘presenza’ della figura autoriale in testi letterari. Filosofi e letterati, critici e studiosi si sono espressi su questo tema delicato, organizzandosi di fatto in due schiere distinte. Gli uni sono rimasti fedeli allo statuto divino dello scrittore ottocentesco, considerato parte integrante degli studi letterari, gli altri hanno scartato l'autore dalle analisi testuali, dichiarandolo “morto” a favore del testo stesso. In anni recenti, si constata però una rinascita di teorie autoriali volte ad armonizzare il binomio tradizionale autore-contesto e il modello contestatario incentrato su lettore e testo. Tra esse spicca la ricerca imperniata sul concetto di *ethos* (“carattere”), ispirata alla retorica di Aristotele ma applicabile a discipline eterogenee, tra cui si annovera anche la letteratura. L'interpretazione testuale in questo caso parte dalla supposizione che ogni scrittore costruisca un carattere o immagine di sé stesso al fine di convincere il lettore delle sue idee. Le nozioni associate di “presentazione di sé” e “posizionamento”, rispettivamente derivate dall'analisi del discorso e dalla sociologia di Bourdieu, hanno offerto un'ulteriore alternativa al dibattito eccessivamente teorico su vita e morte del creatore di un'opera letteraria. Promettente “attrezzo” per studiare l'autore, l'*ethos* tuttora necessita però di maggiore approfondimento così da chiarire la relazione tra figura autoriale e contesto, testo e lettore. La nostra tesi si prefigge come fine di contribuire alla ricerca ‘etica’ spostando l'attenzione da discussioni concettuali a componenti determinanti quali la costituzione del campo letterario, il ruolo del genere letterario e gli strumenti metodologici. Benché prenda lo spunto dal caso Parise e dallo stereotipo dello “scrittore irregolare”, l'analisi mira a fornire un approccio che è anche valido per altri autori e tipi autoriali.

Per capire il ‘carattere’ retorico e il posizionamento di uno scrittore, occorre anzitutto studiare il *contesto storico* in cui egli opera e in rapporto al quale si definisce. Laddove il rapporto tra *ethos* autoriale e campo letterario è stato ampiamente trattato in ricerche precedenti, le connessioni con altri campi bourdieusiani sono rimaste ingiustamente in ombra. La storiografia è in fin dei conti pervasa da esempi di sovrapposizioni dei campi economico, artistico, religioso e politico a quello della letteratura, indipendentemente dalla presunta “autonomia” di quest'ultimo verificatasi intorno al 1900. Similmente, la prospettiva strettamente nazionale adottata da molta critica letteraria contemporanea

per descrivere un campo non è necessariamente la migliore, specie in un clima sempre più internazionale come quello del Novecento. La delimitazione del campo letterario in termini settoriali, temporali e geografici è cruciale per chiarire la strategia ‘etica’ di un autore.

In Italia, per esempio, il campo letterario rimane permeato dalla sfera politica anche dopo il ventennio fascista, prima con le ingerenze dirette di Palmiro Togliatti e poi con le discussioni persistenti sull’impegno in letteratura. In questo contesto, la “regolarità” o meno del letterato dipende quindi in misura notevole dalle sue scelte ideologiche. La scissione politica tra Democrazia Cristiana (DC) e Partito Comunista Italiano (PCI), che caratterizza i primi decenni della Repubblica Italiana, in ambito letterario si rispecchia in un divario notevole fra tradizionalisti e progressisti. Punto di riferimento dagli anni Cinquanta in poi è Pasolini, simbolo di una cultura di sinistra non compromessa con il partito comunista, ma venata dal pensiero marxista e critica nei confronti del governo conservatore. Ovviamente, parecchi scrittori-intellettuali del secondo dopoguerra non rientrano in questa logica manichea. Esempari sono il percorso del “marziano” Ennio Flaiano, la complessa vicenda editoriale delle opere di Beppe Fenoglio, la polemica su *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani, e l’accoglienza critica discorde del romanzo ‘ottocentesco’ *La Storia* di Elsa Morante. Anche il lavoro giornalistico di Goffredo Parise, che finora non è stato esaminato a fondo dalla critica, va considerato alla luce di queste contrapposizioni ideologiche.

Colpiscono inoltre le analogie tra la dicotomia culturale accertata nella penisola e il bipolarismo mondiale messo in piedi da Stati Uniti e Unione Sovietica dopo la Seconda Guerra Mondiale. Anche se non incidono direttamente sul campo letterario nazionale, il conflitto tra le due “superpotenze” e la successiva avanzata di nuovi sistemi comunisti hanno certo condizionato l’aspetto della intelligenza italiana del secondo Novecento. La sfera d’influenza della Guerra Fredda era tale da indurre molti autori a esprimersi su questioni ideologiche lontane dalla realtà italiana, non di rado basandosi su esperienze acquisite da inviato speciale. Spesso lasciata in disparte, la dimensione internazionale è cruciale per chiarire il movimento centrifugo di un “irregolare” come Parise.

Finora la ricerca ‘etica’ si è prevalentemente interessata a caratteri autoriali nella forma romanzo, a detrimento di presentazioni di sé ideate in generi meno canonici. L’ethos di un autore, “irregolare” o non, cambia a seconda del *genere* impiegato, ma le sue varianti prosastiche, poetiche o teatrali non sono certo inferiori alla costruzione romanzesca. Il celebre “secondo mestiere” del giornalismo, in particolare, pare racchiudere numerosi spunti per lo studio dell’ethos letterario, in quanto punto d’incontro di diverse “forme brevi”. In molte tradizioni giornalistiche, gli articoli consegnati da letterati a giornali e riviste coprono generi eterogenei dalla narrativa alla saggistica, i quali presuppongono altrettante presentazioni di sé retoriche. È inoltre probabile che l’“io” autoriale e il suo discorso sociale assumano maggior rilievo su un mezzo di attualità come la stampa.

Che l'attività giornalistica di uno scrittore venga spesso sottovalutata, risulta anche dalle preferenze della critica parisiense postuma. Dopo il 1986, i romanzi e la raccolta dei *Sillabari* sono stati sottoposti a un esame minuzioso, mentre una parte sostanziale della produzione pubblicata su giornali e riviste è stata ignorata. Gli Archivi Parise a Ponte di Piave e a Roma conservano più di 200 pezzi non raccolti, e assieme ai testi pubblicati in volume il corpus aumenta fino a quasi 600 articoli. La carriera giornalistica di Goffredo Parise copre un arco di quasi quarant'anni e comporta una collaborazione duratura con il "Corriere della Sera" a partire dal 1963. Tuttavia, in sede critica tutta questa attività viene solitamente relegata in secondo piano. Un tale destino è toccato a molti scrittori-giornalisti del secondo dopoguerra, fatta eccezione per Pier Paolo Pasolini, i cui *Scritti corsari* e *Lettere luterane* risalgono però al breve periodo 1973-1975.

Oltre a distinguere facilmente tra opere canoniche e generi minori, la critica letteraria ricorre anche frequentemente a tipi autoriali atti a rappresentare i diversi personaggi nel campo letterario in questione. Dal poeta solitario al letterato dotto, passando per il moralista incompreso, queste 'reputazioni' comunemente non vengono tanto imposte dall'esterno quanto co-costruite dal letterato. Spesso è la sua presentazione a generare un topos della critica letteraria come quello dello "scrittore irregolare". Il rapporto tra presentazioni retoriche e categorie letterarie è stato indagato ampiamente, ma manca tuttora di un *quadro metodologico* ambizioso, che trascenda cioè la semplice analisi delle persone messe in scena. Si ipotizza che il presunto carattere autoriale non sia soltanto deducibile dalla presentazione in prima persona, ma anche da strutture testuali meno manifeste, come la descrizione dello spazio e del tempo o l'impiego di figure retoriche, invariabilmente correlate con il posizionamento dello scrittore nel campo.

Gli scritti giornalistici parisiensi invitano ad elaborare una metodologia per lo studio dello "scrittore irregolare" che sia pure applicabile ad altri *ethè* autoriali. Dal momento che l'irregolarità di Parise non risulta né dal genere né dal linguaggio – mancano forme eccentriche come la satira e la parodia, sono assenti strutture dialettali e neologismi –, occorre individuare altri luoghi nel testo che visualizzano la diversità di Parise. Un tale approccio concreto implica ovviamente di guardare oltre il famoso connubio di "vita e opere", in cui ritornano sempre fatti 'degni di nota' come l'identità di figlio illegittimo, l'origine veneta, gli studi irregolari, le amicizie letterarie e il nomadismo. Si propone di esaminare non tanto la biografia e la carriera di Parise, quanto le versioni retoriche da lui ideate al fine di chiarire il rapporto tra *ethos* e visione del mondo dell'*outsider*.

La prima parte di questa tesi di dottorato riassume le recenti discussioni teoriche sulla figura autoriale e introduce il concetto di "ethos" (Capitolo 1) prima di elencare alcune lacune persistenti in questo nuovo campo di ricerca concernenti il contesto, il corpus e la metodologia (2). In un secondo tempo, si discutono queste tre sfide a partire dal caso Goffredo Parise prendendo in considerazione il contesto ideologico della Guerra Fredda (3), la sua carriera di scrittore-giornalista (4) e gli spunti metodologici per l'*ethos* dello

“scrittore irregolare” forniti dal corpus giornalistico (5). Con questa metodologia, nella terza parte si avvia infine l’interpretazione degli scritti parigiani, suddivisa in base alle componenti esaminate. I primi capitoli sono dedicati alle costruzioni personali (6), alle descrizioni spaziotemporali (7), e alle strutture argomentative (8) nel corpus primario, l’ultimo al carattere autoriale reperibile nel paratesto (9).

La proposta parigiana “irregolare” di prendere le distanze dal manicheismo ideologico del pieno Novecento non era ovviamente l’unica del genere. Già nel 1945, George Orwell aveva satireggiato la rivoluzione russa con la messa in scena di una lotta tra “uomini” e “animali” ugualmente corrotti. Con le numerose deformazioni caricaturali nella *Fattoria degli animali*, romanzo che figura anche nella biblioteca personale di Parise, lo scrittore britannico si era decisamente collocato ai margini dell’intelligenza europea. In Parise invece, l’irregolarità ideologica non traspare (sol)tanto dalle presentazioni altrui, ma si chiarisce piuttosto a partire da, e in sintonia con, l’ethos autoriale costruito nel testo. Il nostro esame retorico-discorsivo consente di contemplare al contempo i tratti formali e virtualmente universali di una caratterizzazione irregolare e le corrispondenti ragioni contingenti. L’obiettivo è di svelare alcune potenziali costanti nella presentazione di sé autoriale come “ultimo della classe” e di coglierne la motivazione sottesa.



## Parte 1. Riflessioni preliminari





## Capitolo 1

# Per una rivalutazione della figura autoriale

*Che importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla.* – Samuel Beckett

Che cos'è un autore? La domanda provocatoria di Foucault è recente, ma la discussione risale almeno a Platone. Individuato come “le point le plus controversé dans les études littéraires”<sup>1</sup> da Compagnon, la figura autoriale occupa una posizione indiscutibilmente centrale nella teoria letteraria odierna, tale da richiedere a ogni ricercatore di indicare un preciso “atteggiamento”<sup>2</sup> nei suoi confronti. La problematica ‘presenza’ autoriale in un’opera letteraria ha condotto a molteplici interpretazioni, ma rimane nondimeno un “problema da risolvere”<sup>3</sup>.

L’etimo latino *auctorem*, dal verbo *augere* (“aumentare”, “generare” e per estensione “creare”), si avvicina all’accezione attuale della parola: l’autore come fonte di ingegno creativo.<sup>4</sup> Ugualmente importanti sono però il rapporto con la parola *auctoritatem*, e la vicinanza – e l’occasionale confusione – con *actorem*, attore.<sup>5</sup> Creazione, autorevolezza e ‘interpretazione’ sono tre elementi che non a caso tornano in diverse teorie autoriali.

Senza avere la pretesa di dare un panorama esaustivo delle teorie autoriali recenti, questo capitolo vuole riassumere le linee essenziali di alcune correnti e discussioni che mettono in rilievo la complessità del rapporto tra scrittore e testo. Si limita la rassegna

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998, p. 49.

<sup>2</sup> “there is no theory of literature or the text which does not imply a certain stance towards authorship” (Seán Burke, *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh, University Press, 1995, p. IX).

<sup>3</sup> “problem to be solved”: Derek Johnson e Jonathan Gray, *Introduction. The Problem of Media Authorship*, in *A Companion to Media Authorship*, a cura di J. Gray e D. Johnson, Hoboken, Wiley, 2013, p. 5.

<sup>4</sup> Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 197; John Hartley, *Authorship and the Narrative of the Self*, in *A Companion to Media Authorship*, cit., p. 24.

<sup>5</sup> Si rinvia a Seán Burke, *Authorship* e Andrew Bennett, *The Author*, London, Routledge, 2005.

agli studi che riguardano l'autore moderno e/o contemporaneo, senza però tralasciare alcuni contributi che offrono degli spunti interessanti al di là del periodo storico preso in considerazione. Così facendo si cerca di chiarire quali sono le particolarità di questa “nozione falsamente semplice”<sup>6</sup> e di elaborarne una definizione.

## 1.1 L'autore tra intenzione e morte

La discussione principale sulla figura autoriale riguarda l'importanza che a essa viene assegnata durante la interpretazione di un'opera letteraria. È necessario conoscere la biografia di un uomo per comprendere le sue opere? È possibile e rilevante individuare l'intenzione autoriale?

Sainte-Beuve e Marcel Proust, due protagonisti della letteratura francese moderna, sono stati considerati i precursori di questo dibattito.<sup>7</sup> Il critico letterario ottocentesco sosteneva che il rapporto tra opera e ambiente storico, geografico, sociale e familiare dello scrittore era inscindibile. L'autore della *Recherche* si oppose al metodo positivista, definendo il libro invece come “produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices”<sup>8</sup>. In *Contre Sainte-Beuve*, pubblicato postumo nel 1954 e poi citato da vari strutturalisti e decostruzionisti, Proust rivendica dunque l'autonomia del testo letterario, negando la rilevanza della biografia autoriale.

Pro o contro la concezione di Sainte-Beuve, dunque? In realtà entrambe le posizioni sono problematiche. Il positivismo ottocentesco del critico francese si è certo rivelato ingenuo, in particolare per quanto riguarda l'identificazione dell'intenzione autoriale. L'opinione di Proust è però altrettanto dubbia, dal momento che la sua stessa *Recherche* contiene parecchi riferimenti autobiografici, oltre ad avere come protagonista un certo Marcel. E chi sarebbe poi quel “autre moi”?

La critica di Proust evidenzia peraltro una notevole coincidenza: “la notion d'auteur émerge au moment même où il entre en crise”<sup>9</sup>. Benché l'autore sia strettamente legato

---

<sup>6</sup> “notion [...] faussement évidente”: Alain Goulet, *Avant-propos*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 7.

<sup>7</sup> Per un'analisi della questione rinvio ad alcuni contributi raccolti in *L'auteur*: Bernard Leuilliot, *Proust contre Sainte-Beuve ou Sainte-Beuve a bon dos*, pp. 87-96; Anne Chevalier, *L'ascèse de l'auteur*, pp. 97-108; José-Luis Diaz, *L'auteur vu d'en face*, pp. 109-129.

<sup>8</sup> Marcel Proust, *La méthode de Sainte-Beuve*, in Id., *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*, Paris, Gallimard, 1954, p. 137.

<sup>9</sup> Alain Vaillant, *Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne*, in *L'auteur*, cit., p. 47.

a valori moderni quali la democrazia e la libertà di espressione, la sua posizione viene continuamente discussa, perfino all'interno delle proprie creazioni. Né la sua pretesa onnipresenza né la sua scomparsa risultano però in un'interpretazione valida dei testi, specialmente se questi sono parzialmente autobiografici. In quanto segue, si analizzano i difetti di queste due posizioni estreme, per poi studiare alcune direzioni alternative.

### 1.1.1 “La vita e le opere”

In *Fedro*, Platone rappresenta il testo scritto come “figlio” dello scrittore, a cui è vietato giudicare la propria opera data la parzialità paterna.<sup>10</sup> La metafora generazionale non evidenzia soltanto la vicinanza tra creatore e creazione, ma allude anche alla rilevanza dell'intenzione autoriale nel processo interpretativo e valutativo di un'opera. Dagli anni Quaranta in poi, i problemi sollevati dal filosofo sono stati l'oggetto di una discussione intensa sull'autore in quanto “uomo”.

Gran parte della critica letteraria italiana del secolo scorso ha preferito un approccio biografico ai testi letterari. I titoli che rinviano a “la vita e le opere” o al “ritratto” di un tale autore sono numerosi, e vengono usati tanto per i classici della letteratura italiana (si pensi a Dante) quanto per i contemporanei (Calvino). La personalità dell'autore, la sua situazione familiare, i suoi luoghi, le sue amicizie e antipatie, e ancora il contesto storico e letterario in cui operava fanno tutt'uno con la sua produzione letteraria, e di conseguenza vengono analizzati accanto e insieme a essa. Senza alcun dubbio, questa “ricostruzione di una storia unitaria del [...] curriculum di scrittore e di uomo del suo tempo”<sup>11</sup> tipicamente italiana ha i suoi meriti, ma risulta anche problematica: in primis perché non tiene conto della discrepanza tra intenzione e risultato, e in secondo luogo perché non riesce a valutare il testo letterario come opera d'arte autonoma.

Parecchi critici americani considerano la ricostruzione critica dell'intenzione autoriale un “errore”<sup>12</sup> o un'operazione “metodologicamente inutile”<sup>13</sup>. In *The Death and Return of*

---

<sup>10</sup> Jesper Svenbro, *La notion d'auteur en Grèce ancienne*, in *L'auteur*, cit., pp. 15-26; Seán Burke, *The Ethics of Writing: Authorship and Legacy in Plato and Nietzsche*, Edinburgh, University Press, 2008.

<sup>11</sup> Gian Carlo Ferretti, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, 1981, p. 34.

<sup>12</sup> Si rinvia all'articolo di due esponenti del New Criticism americano: William Wimsatt e Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, in Id., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.

<sup>13</sup> “methodologically useless”: Steven Knapp e Walter Benn Michaels, *A Reply to Our Critics*, in *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, a cura di W. J.T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1985, p. 104.

*the Author*, Burke avanza l'ipotesi che il presunto rapporto causale tra autore e opera sia in fondo un "sofisma":

The author is to his text as God, the *auctor vitae*, is to his world: the unitary cause, source and master to whom the chain of textual effects must be traced, and in whom they find their genesis, meaning, goal and justification. [...] *Post hoc, ergo propter hoc*; the old fallacy is enshrined as the universal law of literary causality.<sup>14</sup>

Inoltre, e abbastanza paradossalmente, il metodo intenzionale non pone tanto l'accento sullo scrittore quanto sul ruolo interpretativo del critico-lettore. Secondo Benedetti, è appunto "il fruitore a trasformare le selezioni dell'artista, che di per sé possono anche essere aleatorie o obbligate, in scelte soggettive, dotate di un'intenzionalità"<sup>15</sup>.

Con questi argomenti, la tesi anti-intenzionale denuncia giustamente l'importanza talvolta eccessiva che la critica tradizionale assegna al contesto storico e biografico di un'opera.<sup>16</sup> Contemporaneamente, questa posizione estrema rischia però di cancellare l'intenzione autoriale nel suo insieme, impedendo qualsiasi interpretazione. Secondo noi, l'analisi testuale necessita sempre e comunque di una "ipotesi di intenzione"<sup>17</sup>; del resto "interpréter un texte, n'est-ce pas toujours faire des conjectures sur une intention humaine en acte?"<sup>18</sup>

Un contributo interessante a questa discussione è stato offerto da Ruth Amossy, che sostiene che uno scrittore, benché non sempre consapevole, è comunque responsabile ("accountable"<sup>19</sup>) del testo scritto. L'idea di responsabilità è inoltre compresa nell'idea stessa di firmare un testo, e in questo senso torna anche nei concetti di "signature"<sup>20</sup> di Burke e di "segno"<sup>21</sup> di Benedetti. Infine, la firma (cioè il nome) funziona anche come elemento di coerenza in quanto riunisce un certo numero di testi. Questa sua "funzione classificatoria"<sup>22</sup> è perfino stata riconosciuta da Foucault. La firma complessiva, che col

---

<sup>14</sup> Seán Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, University Press, 1998, p. 23.

<sup>15</sup> Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 19.

<sup>16</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, cit., p. 99.

<sup>17</sup> "presumption of intent": Jason Holt, *The Marginal Life of the Author*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, p. 77. Secondo Holt, l'ipotesi non va tuttavia verificata.

<sup>18</sup> Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, cit., p. 51.

<sup>19</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 107.

<sup>20</sup> Seán Burke, *The Ethics of Writing: Authorship and Legacy in Plato and Nietzsche*, cit., p. 38.

<sup>21</sup> Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 11.

<sup>22</sup> "une fonction classificatoire": Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in Id., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 826.

tempo diventerà riconoscibile, crea dunque un'immagine autoriale presso il pubblico di lettori.

In fin dei conti, l'autore rimane un uomo del suo tempo, un personaggio sociale con certe intenzioni, e un agente che firma le proprie opere. Benché incapace di ricostruire scientificamente l'intenzione precisa di uno scrittore (se esiste), il critico che esamina la figura autoriale non deve certo tralasciare di studiare il rapporto tra autore e contesto, elemento basilare della critica positivista.

### 1.1.2 La morte

Se alcuni studiosi si sono concentrati sul problema intenzionale, altri contributi critici hanno rivendicato l'autonomia del testo letterario ritenendo l'autore in quanto tale un vero e proprio ostacolo all'interpretazione. Le reazioni più severe contro la centralità autoriale sono state espresse da Roland Barthes in *La mort de l'auteur* (1968) e da Michel Foucault in *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969). Entrambi si scontrano con "l'unité première, solide et fondamentale, qui est celle de l'auteur et de l'œuvre"<sup>23</sup>.

I due strutturalisti promuovono una totale eclissi della figura autoriale a beneficio della cosiddetta "scrittura": "l'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique [...] où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit"<sup>24</sup>. Di conseguenza, l'autore 'muore': "la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture"<sup>25</sup>.

Roland Barthes in particolare ha evidenziato l'importanza della ricezione di un testo letterario: "l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination"<sup>26</sup>. In altri termini, l'attenzione della critica deve spostarsi dal binomio tradizionale autore-contesto a quello del lettore-testo; il critico non a caso conclude il suo articolo con le parole perentorie: "la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur"<sup>27</sup>.

Benché i due testi ci mettano giustamente in guardia contro gli 'eccessi' della critica positivista, come le tesi anti-intenzionali prima di loro, l'importanza inaugurale che gli è stata assegnata nei decenni successivi non sembra completamente giustificata. Infatti, la teoria sulla morte dell'autore elaborata da Barthes nel 1968, oltre ad avere un chiaro

---

<sup>23</sup> Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., p. 820.

<sup>24</sup> Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, in Id., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61.

<sup>25</sup> Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., p. 821.

<sup>26</sup> Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, cit., p. 66.

<sup>27</sup> Ivi, p. 67.

intento polemico,<sup>28</sup> è stata rivisitata dal francese stesso in saggi successivi,<sup>29</sup> mentre il testo di Foucault, ideato in occasione di una conferenza al Collegio di Francia, in fondo non era “rien de plus qu’un plan de travail, un repérage de chantier”<sup>30</sup>. Inoltre, ci si può chiedere se la definizione di un’opera letteraria come “tissu de citations”<sup>31</sup> o come “jeu de signes”<sup>32</sup> non sia unicamente applicabile alla letteratura contemporanea, e perfino a correnti letterarie ben precise, vale a dire lo sperimentalismo e il postmodernismo.

Secondo alcuni teorici, gli interventi di Barthes e di Foucault hanno segnato un vero “blind-spot”<sup>33</sup> nella critica letteraria, costituendo pure una “minaccia per lo statuto [...] dell’arte”<sup>34</sup>. Queste opinioni non corrispondono tuttavia ai fatti. I due contributi hanno infatti portato a (almeno) due innovazioni che sono pertinenti per l’analisi autoriale. In primo luogo, sono riusciti a trasferire la figura autoriale da un livello ‘divino’ o ‘geniale’, tipico del Romanticismo, a un livello testuale, fornendo alcuni strumenti concreti per l’analisi letteraria, che si prestano *anche* alla interpretazione della figura autoriale. Così, i metodi della narratologia basata sul modello strutturalista (per esempio le nozioni di diegesi ideate da Genette)<sup>35</sup> si sono rivelati particolarmente funzionali per la lettura di opere autofinzionali.

In secondo luogo, e paradossalmente, la critica degli strutturalisti (che va anche letta come parte di un’accusa contro l’ideologia capitalista)<sup>36</sup> ha condotto alla nascita di una miriade di nuove teorie autoriale. Lungi dall’aver cancellato l’autore, Barthes e Foucault lo hanno infatti riportato al centro del dibattito, conferendogli “a permanent focus of problematization”<sup>37</sup>. L’evoluzione della nozione di autore, nuovamente “pieno di vita”<sup>38</sup>

---

<sup>28</sup> Andrew Bennett osserva che “the influence of his essay has in some ways been in direct conflict with his apparent intention” (*The author*, cit., p. 9).

<sup>29</sup> Per un’analisi approfondita della questione rinvio a Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, cit.

<sup>30</sup> Michel Foucault, *Qu’est-ce qu’un auteur?*, cit., p. 846.

<sup>31</sup> Roland Barthes, *La mort de l’auteur*, cit., p. 65.

<sup>32</sup> Michel Foucault, *Qu’est-ce qu’un auteur?*, cit., p. 821.

<sup>33</sup> Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, cit., p. 172.

<sup>34</sup> Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, cit., p. 56.

<sup>35</sup> Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>36</sup> “Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l’idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la ‘personne’ de l’auteur” (Roland Barthes, *La mort de l’auteur*, cit., p. 62).

<sup>37</sup> Antoine Kirchhofer, *Refined out of Existence? Modernist Authorship and the ‘Deaths’ of God and of the Author*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G.J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, p. 177.

<sup>38</sup> Seán Burke, *The Ethics of Writing*, cit., p. 44.

dopo la dichiarazione di morte avvenuta nel 1968, è stata notata da parecchi studiosi.<sup>39</sup> Diverse metafore rispecchiano questa progressiva rivalutazione, descrivendo la “vita”<sup>40</sup> o il “ritorno”<sup>41</sup>, l’“ombra lunga”<sup>42</sup> o la “resurrezione”<sup>43</sup> dell’autore.

Sorprende che la teoria della scomparsa autoriale abbia avuto origine in un periodo storico (la fine degli anni Sessanta) in cui l’autore è *visibile* come non lo era stato prima. Egli si trasforma allora in una figura pubblica che appare su quotidiani e in televisione, mentre le sue opere vengono stampate in un numero crescente di edizioni economiche, divenendo parte integrante della cultura di massa. Il termine letterario di “autore” nel frattempo si è esteso ad altri campi culturali, in primo luogo al cinema, comportando una forte connotazione di qualità (si pensi ai registi della “Nouvelle Vague” francese), mentre i concetti sempre più delimitati di “proprietà intellettuale” e “diritto d’autore”, oltre a garantire un riconoscimento giuridico al creatore di opere originali, evidenziano ancora una volta il rapporto stabile tra autore e testo.<sup>44</sup> Si può concludere con le parole di Burke: “[s]ocieties are not, in any case, likely to lose interest in who is speaking”<sup>45</sup>.

L’interesse crescente per l’autore in ambito accademico non deriva dunque soltanto dalle reazioni contro gli scritti distruttivi di Barthes e Foucault, ma anche dal contesto contemporaneo con le sue precise caratteristiche comunicative, economiche, culturali e giuridiche. Grazie agli strutturalisti, molte di queste nuove teorie tentano di conciliare i momenti della creazione e della ricezione, nonché le figure dell’autore e del lettore. In

---

<sup>39</sup> Per dare due esempi: “the author continues to thrive with undiminished if not unchallenged power in many areas of literary studies” (Stephen Donovan, Danuta Fjellestad e Rolf Lundén, *Introduction. Author, Authorship, Authority, and Other Matters*, in *Authority Matters: Rethinking the Theory and Practice of Authorship*, a cura di S. Donovan, D. Fjellestad e R. Lundén, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 13); “the academy may indeed protest too much, for authors and their intents have indeed been reincorporated and become central to various modes of discourse” (Kristina Busse, *The Return of the Author. Ethos and Identity Politics*, in *A Companion to Media Authorship*, cit., p. 49).

<sup>40</sup> Ruth Amossy, *Auteur pas mort*, in *L’auteur*, cit., pp. 149-163.

<sup>41</sup> Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 117; Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, cit.; Kristina Busse, *The Return of the Author*, in *A Companion to Media Authorship*, cit.

<sup>42</sup> Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, cit.

<sup>43</sup> William Irwin, a cura di, *The Death and Resurrection of the Author?*, cit.

<sup>44</sup> Si rimanda alla definizione di Woodmansee: “by ‘author’ we mean an individual who is the sole creator of unique ‘works’ the originality of which warrants their protection under laws of intellectual property known as ‘copyright’ or ‘authors’ rights” (Martha Woodmansee, *On The Author Effect: Recovering Collectivity*, in *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, a cura di M. Woodmansee e P. Jaszi, Durham, Duke University Press, 2006, p. 15).

<sup>45</sup> Seán Burke, *The Ethics of Writing*, cit., p. 21.

questo modo si cerca di concepire “a complex re-entry model of the author through the activities of the critic”<sup>46</sup> con cui uscire dalla “falsa alternativa”<sup>47</sup> tra autore e testo.

## 1.2 Due direzioni alternative

Oltre ai contributi di *La mort de l'auteur* e *Qu'est-ce qu'un auteur?*, si possono individuare almeno due altre direzioni teoriche che si sono rivelate utili per l'analisi (con)testuale della figura dell'autore. Pionieri di questi metodi innovativi – e in fondo complementari – sono due contemporanei di Barthes e Foucault: Pierre Bourdieu e Wayne Booth, i quali hanno iniziato la loro riflessione alcuni anni *prima* delle necrologie degli strutturalisti. Bourdieu introduce il suo concetto di “campo letterario” nel 1966,<sup>48</sup> e Booth pubblica la prima edizione di *The Rhetoric of Fiction* nel 1961. Il primo inaugura così il campo della sociologia della letteratura, il secondo propone per la prima volta un modello concreto per l'analisi testuale.

### 1.2.1 L'autore nel campo letterario

Il fatto che l'autore ideato da Bourdieu in quanto fenomeno sociologico<sup>49</sup> sia ancora un fertile oggetto di studio al giorno d'oggi non deve in fondo sorprendere, fosse solo per i recenti cambiamenti economici e tecnologici che hanno portato a una vera e propria ridefinizione dello scrittore tradizionale. Benedetti non a caso descrive la “persistenza” della sua figura nella società contemporanea come “un processo mostruoso innescato dall'industria culturale, dal mercato del libro e dal mercato dell'arte”<sup>50</sup>. Per criticare la

---

<sup>46</sup> Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier e Liesbeth Korthals Altes, *Aspects of Authorship: Professionalising – Posturing – Intention*, in *Authorship Revisited*, cit., p. XV.

<sup>47</sup> Compagnon propone di “sortir de cette fausse alternative: le texte ou l'auteur” (Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, cit., p. 99).

<sup>48</sup> L'anno di pubblicazione del suo primo articolo dedicato alla nozione di “campo”: *Champ intellectuel et pouvoir créateur*, “Temps modernes”, 246, novembre 1966, pp. 865-906.

<sup>49</sup> E in fondo pure riconosciuto da Barthes e da Foucault. Lamarque dimostra che anche gli strutturalisti avevano una certa “concezione sociale” dello scrittore moderno: “at a determinate stage in history writers (of certain kinds of texts) came to acquire a new social status, along with a corresponding legal and cultural recognition” (Peter Lamarque, *The Death of the Author: An Analytical Autopsy*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, cit., p. 81).

<sup>50</sup> Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 16.



graduale presenza autoriale (in particolare nei media), Benedetti si rifà anche alla teoria bourdieusiana dei campi, elaborata a partire dagli anni Sessanta e confluita ne *Les règles de l'art* nel 1992.

In questo volume, il sociologo francese descrive l'autore come un punto in continuo movimento tra commercio e arte, e dunque tra cultura 'bassa' e 'alta', all'interno di un ben circoscritto campo letterario. Questo posizionamento ha luogo a partire da quando si è iniziato ad attribuire autonomia al campo. Ciò avviene intorno al 1900, momento in cui si assiste a "une véritable *conversion* de la manière la plus commune de penser et de vivre la vie intellectuelle"<sup>51</sup>. Bourdieu sostiene che, al fine di comprendere il punto di vista di un determinato autore, è necessario conoscere la sua situazione "dans l'espace des positions constitutives"<sup>52</sup> del campo letterario, concepito come spazio dinamico in cui ci sono sempre "choses 'à faire', 'mouvements' à lancer, revues à créer, adversaires à combattre, prises de position établies à 'dépasser'"<sup>53</sup>.

La teoria risulta innovativa in quanto permette di esaminare un'opera letteraria non soltanto nel suo rapporto con la società in generale ma anche con un settore limitato di questa società.<sup>54</sup> Bourdieu dimostra che l'autore non si posiziona unicamente vis-à-vis il lettore comune, ma relaziona altrettanto con gli attori del campo letterario, scrittori compresi. Inoltre, la sua ricerca ha stimolato specialisti a prendere in considerazione la posizione sociale ed economica dello scrittore, portando avanti approcci che sarebbero impensabili senza una 'sociologia della letteratura'.

Parecchi studiosi contemplano così la figura autoriale come "a producer caught up in the same nexus of economic relations as any other worker"<sup>55</sup>. Un esempio interessante di questo tentativo di "materializzare gli scrittori"<sup>56</sup> è fornito da *La condition littéraire* di Lahire, in cui si esaminano le peculiarità del 'secondo mestiere' degli scrittori francesi contemporanei, chiarendo i motivi delle loro occasionali uscite dal campo letterario,<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 260. In Capitolo 2, si studierà più a fondo la figura dell'intellettuale.

<sup>52</sup> Ivi, p. 130.

<sup>53</sup> Ivi, p. 326.

<sup>54</sup> "Les travaux de sociologie de la littérature inspirés de P. Bourdieu ont le grand mérite de montrer que la production de l'œuvre littéraire ne doit pas au premier chef être rapportée à la société considérée dans sa globalité mais à un secteur limité de cette société" (Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 70).

<sup>55</sup> Seán Burke, *Authorship*, cit., p. 215.

<sup>56</sup> "matérialiser les écrivains": Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006, p. 25.

<sup>57</sup> "saisir la spécificité du jeu littéraire qui met en scène des acteurs-participants dont la caractéristique la plus fréquente est de ne pas être tout entiers inscrits dans ce jeu" (Ivi, p. 81).

oppure dal volume *Authorship Revisited*, che si concentra invece sugli aspetti di “group-constitution, professionalisation and autonomisation”<sup>58</sup> degli autori negli ultimi secoli, in sintonia con la teoria dei campi.

Inoltre la nozione di “autorevolezza”, centrale nel pensiero di Bourdieu<sup>59</sup> e del resto etimologicamente legato a *autore* (cfr. sopra), torna in varie teorie contemporanee. Se si concepisce lo scrittore come un individuo essenzialmente sociale, occorre ovviamente capire come egli riesca a legittimare la presa di parola all’interno del campo letterario e della società. La questione dell’autorevolezza è intimamente legata al problema della responsabilità autoriale, come è stato dimostrato in *Authority Matters* e in *The Ethics of Writing*.<sup>60</sup> In questo testo, Burke esamina l’aspetto morale della scrittura (e della firma) in base a casi letterari clamorosi, tra cui la condanna a morte di Salman Rushdie dopo l’uscita del romanzo *I versi satanici*. *The Construction of Authorship* di Jaszi e Woodmansee, infine, prende in considerazione il concetto foucaultiano di “appropriazione” testuale da un punto di vista giuridico e letterario.<sup>61</sup> Gli studiosi elencati si concentrano così in modo concreto sui “diritti e doveri” dello scrittore contemporaneo nei confronti delle proprie creazioni e della società in cui opera.

Oltre alla professionalità, all’autorevolezza e alla responsabilità dello scrittore, si è anche frequentemente evidenziata la sua ‘rappresentazione’, soprattutto nella cultura di massa. A questo proposito, Vaillant utilizza il termine di “personaggio dell’autore”<sup>62</sup>, figura (immagine, maschera) che si intrapone appunto tra lo scrittore vero e proprio e il pubblico, per esempio durante interviste televisive. L’attuale onnipresenza dell’autore, che sembra andare a detrimento della reale conoscenza dei suoi testi, si riassume bene nella seguente inversione del pensiero di Barthes, proposta da Benedetti alla fine degli anni Novanta: “non il *testo senza autore* raggiunge il lettore dagli intricati circuiti della comunicazione letteraria; semmai *l’autore senza opera*”<sup>63</sup>. Diversi studiosi hanno inoltre dimostrato che l’immagine di un autore è in fondo co-costruita dai media e dai critici,<sup>64</sup> per cui Johnson e Gray la ritengono perfino “a key entry point into examining much of

---

<sup>58</sup> Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier e Liesbeth Korthals Altes, *Aspects of Authorship: Professionalising – Posturing – Intention*, in *Authorship Revisited*, cit., p. IX.

<sup>59</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art*, cit., p. 311.

<sup>60</sup> Stephen Donovan, Danuta Fjellestad e Rolf Lundén, a cura di, *Authority Matters*, cit.; Seán Burke, *The Ethics of Writing*, cit.

<sup>61</sup> Peter Jaszi e Martha Woodmansee, *The Construction of Authorship*, cit.

<sup>62</sup> “le personnage de l’auteur”: Alain Vaillant, *Entre personne et personnage*, cit., p. 38.

<sup>63</sup> Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, cit., p. 10.

<sup>64</sup> Marieke Dubbelboer, “The Author is Dead? Long Live the Author?” Alfred Jarry, *Media, and Authorship around 1900*, in *Authorship Revisited*, cit., p. 153.

how media culture works”<sup>65</sup>. In *A Companion to Media Authorship*, volume da loro curato, Busse sottolinea anche il rilievo della ricezione nella formazione di un’immagine (o di una reputazione) autoriale, descritta come una combinazione di “authorial paratexts, industry marketing, and audience reception”<sup>66</sup>; mentre Hartley, studiando nuove forme di comunicazione in linea, percepisce una graduale estensione del concetto di autore, concludendo che “the ‘death of the author’ can be observed as an empirical fact”<sup>67</sup>.

Le ricerche sopra elencate hanno dunque condotto a una profonda riconsiderazione della figura autoriale contemporanea, mettendo in rilievo le sue mutate caratteristiche economiche, professionali, etiche, giuridiche e comunicative. Laddove non prendono lo spunto da Bourdieu, si riferiscono implicitamente alla teoria dei campi da lui concepita. Tramite il concetto di campo, il sociologo è senza alcun dubbio riuscito a rivalutare la ‘posizione’ sociale dello scrittore, in un periodo in cui la critica parlava volentieri della sua scomparsa. Sorprende nondimeno un’osservazione ne *Les règles de l’art* riguardante “la lettura interna” di un’opera: “La notion de champ permet de dépasser l’opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables.”<sup>68</sup> Il contributo di Bourdieu, innovatore per quanto concerne lo studio del rapporto reciproco tra autore e contesto, dopotutto non propone nessun metodo concreto per la lettura dei testi, fatta eccezione per un breve riferimento alle scelte intertestuali di cui lo scrittore dispone.

### 1.2.2 L’autore come parte integrante del testo

Sul rapporto concreto tra autore e testo – probabilmente l’aspetto più controverso del nostro argomento – molti critici hanno espresso i loro dubbi, ma senza poter escludere completamente l’“ombra” di chi scrive sul proprio scritto. Pure Barthes e Foucault non la rinnegano del tutto: il primo menziona uno “scripteur moderne [qui] naît en même temps que son texte”<sup>69</sup>, parola che indica in fin dei conti un agente umano; il secondo è ancora più indulgente quando individua un “alter ego dont la distance à l’écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l’œuvre”<sup>70</sup>, una descrizione che

---

<sup>65</sup> Derek Johnson e Jonathan Gray, *Introduction. The Problem of Media Authorship*, in *A Companion to Media Authorship*, cit., p. 4.

<sup>66</sup> Kristina Busse, *The Return of the Author*, in *A Companion to Media Authorship*, cit., p. 64. I paratesti cui l’autrice si riferisce sono in primo luogo epitetuali.

<sup>67</sup> John Hartley, *Authorship and the Narrative of the Self*, in *A Companion to Media Authorship*, cit., p. 30.

<sup>68</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art*, cit., p. 288.

<sup>69</sup> Roland Barthes, *La mort de l’auteur*, cit., p. 64.

<sup>70</sup> Michel Foucault, *Qu’est-ce qu’un auteur?*, cit., p. 831.

ricorda il sopra menzionato “autres moi” proustiano. Foucault propone inoltre di “saisir les points d’insertion”<sup>71</sup>, ovvero di capire in che modo si sviluppi la presenza ‘testuale’ dello scrittore.

Chi parla? La domanda è stata ripetuta fin troppo, e le discussioni coincidono quasi sempre con l’espressione rimbaudiana “Je est un autre”. Diversi autori contemporanei sfruttano il problema di buon grado nei loro ‘giochi’ letterari: si pensi per esempio al racconto metanarrativo *Borges ed io* del celebre autore argentino, testo che si conclude con la riflessione misteriosa “non so quale dei due scrive questa pagina”. Una domanda quasi filosofica di questo tipo non giova però alla lettura critica di testi letterari se non si traduce nella creazione di strumenti analitici adeguati. La confusione tra persona e personaggio suggerita da Borges e altri porta una studiosa accorta come Seán Burke a non andare oltre una semplice constatazione degli “enigmatic boundaries between [...] author, self and writing”<sup>72</sup> e a etichettare l’autore come “principio di incertezza”<sup>73</sup>.

Una prima risposta concreta a questo problema è stata fornita da Booth con il concetto di “autore implicato” – non “implicito”, come è troppo frequentemente stato tradotto. In *The Rhetoric of Fiction*, l’americano inaugura così un metodo che si potrebbe definire come ‘scomposizione’ della figura autoriale, e che viene finora adottato e rielaborato da parecchi studiosi.<sup>74</sup> Booth in fondo smembra l’autore tradizionale distinguendo tra un “uomo reale” (biografico) e una sua “versione superiore”<sup>75</sup>. Questo “secondo” autore si posiziona tra lo scrittore-uomo e il narratore testuale, e condiziona l’impressione del lettore:

Authors are in effect exercising careful control over the reader’s degree of involvement in or distance from the events of the story, by insuring that the reader views the materials with the degree of detachment or sympathy felt by the implied author.<sup>76</sup>

Il secondo autore è implicato (vale a dire sottinteso) perché, meditato da chi scrive, va sempre percepito e ricostruito da chi legge; risulta cioè da un’interazione continua tra autore e lettore.

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 838.

<sup>72</sup> Seán Burke, *Authorship*, cit., p. 304.

<sup>73</sup> “author as principle of uncertainty”: Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, cit., p. 190.

<sup>74</sup> La ricezione del termine di Booth viene analizzata da Tom Kindt e Hans-Harald Müller in *The Implied Author. Concept and Controversy*, traduzione di A. Matthews, Berlin, De Gruyter, 2006.

<sup>75</sup> “a superior version of himself”: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 151.

<sup>76</sup> Ivi, p. 200.

Con la nozione di autore implicato, Booth riesce a spiegare in modo teorico l'“autre moi” o “alter ego” di cui Proust e Foucault parlano solo in termini generici, cancellando la linea separatoria tra autore e testo e tra creazione e ricezione. Inoltre, evidenzia per la prima volta l'aspetto retorico della costruzione autoriale, laddove accenna in termini impliciti a una sua ‘presentazione di sé’ con valore persuasivo.<sup>77</sup>

La scomposizione effettuata da Booth (e poi anche da Barthes con la sua distinzione tra autore e “*scripteur*”) è stata determinante per la concezione di nuovi ‘tipi’ autoriali, che rimandano alternativamente a lettore, testo o contesto. Così, “l'autore modello”<sup>78</sup> concepito da Eco in *Lector in fabula* è una mera costruzione del lettore e anche “l'autore finzionale”<sup>79</sup> di Currie sottolinea il lavoro interpretativo, mentre “l'autore artificiale”<sup>80</sup> di Gass è parte integrante del testo. Hix, dal canto suo, elabora un modello complesso per spiegare le caratteristiche dei vari ‘comunicatori’, fondato su una separazione tra “autore creativo” e “autore creato”<sup>81</sup> (cfr. Figura 1). Per contro, “l'autore postulato” di Nehamas deve essere anzitutto “storicamente plausibile”<sup>82</sup>.

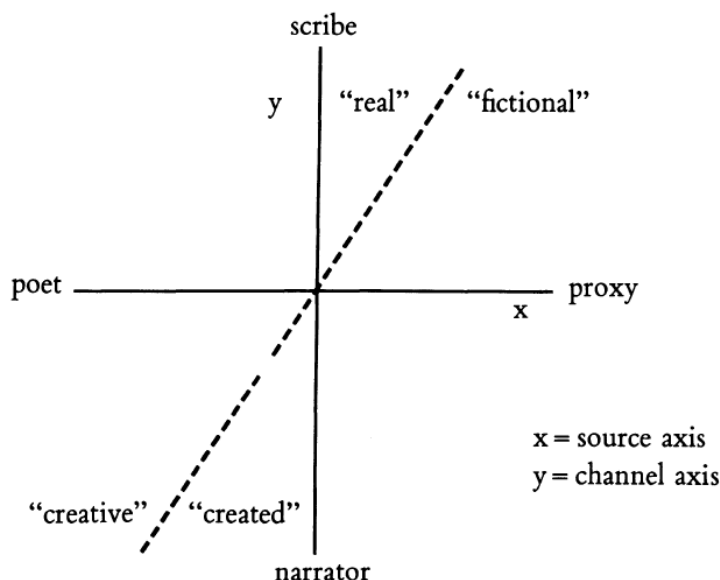


Figura 1 Il modello autoriale proposto da Hix

<sup>77</sup> Per esempio quando studia la “sincerità” dell'autore implicato (Ivi, p. 75).

<sup>78</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2006.

<sup>79</sup> “fictional author”: Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 76.

<sup>80</sup> “the artificial author (the author which the text creates, not the author who creates the text)”: William H. Gass, *The Death of the Author*, “Salmagundi”, 1984, 65, p. 21.

<sup>81</sup> “created author”: Harvey Hix, *Morte d'Author: An Autopsy*, “The Iowa Review”, 1987, 17, p. 134.

<sup>82</sup> “historically plausible author”: Alexander Nehamas, *The Postulated Author: Critical Monism as Regulative Ideal*, “Critical Inquiry”, 1981, 8, p. 147. Tuttavia anche l'autore di Nehamas è in fin dei conti una proprietà testuale, come dimostra in *Writer, Text, Work, Author*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, cit., pp. 95-115.

Senza entrare nel merito della questione, questo elenco non esaustivo mostra quanto l'autore sia stato concepito come un'entità non 'reale' ma testuale – con diverso peso dato al lettore e al contesto. Le denominazioni (finzionale, artificiale, creato, postulato) evidenziano inoltre che si tratta sempre di una costruzione o di un'ipotesi, proposta da autore o lettore. Lasciando da parte la loro complessità talvolta eccessiva, queste teorie pongono così le premesse per un'analisi testuale concreta.

Questo approccio rischia pur sempre di perdere di vista l'autore in quanto persona reale e sociale, in quanto uomo che interagisce cioè con i suoi contemporanei. Come è stato giustamente osservato da Lejeune, durante la lettura di un'opera il nome dell'autore ci fornisce, tutto considerato, l'unico segno di un "sicuro fuori testo":

Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre [...]. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'*auteur*: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.<sup>83</sup>

Gli autori 'tipo' delle teorie sopra menzionate sarebbero dunque unicamente funzionali se rimandassero *anche* a questo fuori testo. Inoltre essi non mettono in rilievo l'aspetto persuasivo inerente a quelle 'costruzioni' o 'presentazioni di sé' che vengono elaborate da chi scrive e poi ipotizzate da chi legge. Pare in fondo logico che l'autore in quanto 'mittente' – per riprendere il modello di Jakobson – cerchi di persuadere il destinatario di quello che scrive, e per estensione di quello che crede, che approva o che biasima. La dimensione retorica dei testi letterari è stata evidenziata da una critica come Benedetti, che spiega come lo scrittore abbia un "dominio strategico"<sup>84</sup> sulla propria opera, con il quale favorisce anzitutto la sua poetica, definita come segue:

La poetica, nel senso tutto particolare che la parola ha acquistato nel Novecento, è il programma che guida il fare artistico individuale, quel complesso di ragioni che spingono un autore un gruppo di autori a scegliere una certa forma di espressione piuttosto che un'altra. Ragioni che toccano spesso i massimi problemi: il rapporto tra linguaggio e realtà, tra arte e società, tra arte e istituzioni artistiche.<sup>85</sup>

L'osservazione è senz'altro pertinente, ma allo stesso tempo (troppo) limitata. Infatti ci si può chiedere se l'opinione di uno scrittore non superi talvolta il semplice legame "tra

---

<sup>83</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 22-23.

<sup>84</sup> Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 55.

<sup>85</sup> Ivi, p. 35.

arte e società” per rapportarsi invece direttamente a quest’ultima. La volontà autoriale di trasmettere le proprie idee in modo convincente è peraltro stata studiata più a fondo da Couturier e Gasparini: il primo studia la cosiddetta “figura dell’autore”, costruzione con cui gli scrittori cercano di “promouvoir la meilleure image possible d’eux-mêmes”<sup>86</sup>, mentre il secondo esamina “l’arte di persuadere”<sup>87</sup> in varie autobiografie e autofinzioni francesi. Quest’ultimo propone pure di “subordonner l’autobiographie à la rhétorique dans le but de restaurer son *ethos*, son image, sa réputation”<sup>88</sup>.

Il concetto retorico di “*ethos*” cui Gasparini soltanto accenna ci fornisce uno strumento particolarmente utile per l’analisi della figura autoriale, e questo non solo per opere di carattere autobiografico ma anche per testi narrativi. La cosiddetta teoria ‘etica’, che è stata elaborata in area francofona negli ultimi due decenni, ha contribuito a cancellare la “falsa alternativa” tra contesto e testo, almeno per quanto riguarda l’autore. Tramite la retorica, queste indagini in realtà conciliano gli approcci di Bourdieu e Booth. Se il sociologo francese si riferisce a un posizionamento strategico nel campo letterario, e dunque a una manifestazione ‘orizzontale’ dello scrittore, il teorico americano discute piuttosto la sua presentazione ‘verticale’ (vale a dire la “versione superiore” che egli crea nel testo). Considerate insieme, le due teorie propongono una presentazione di sé che sia in sintonia con i tempi, ma che insiste in ugual misura sulla costruzione testuale di un ‘io’ sempre più ben definito.

### 1.3 La soluzione ‘etica’

Le teorie dell’*ethos* riescono a unire molti degli aspetti che sono stati trattati in questo capitolo, inserendoci alcuni elementi nuovi. Esse non esaminano soltanto i problemi di “creazione” e “autorevolezza”, nozioni connesse all’etimologia della parola “autore” e principali argomenti di discussione tra teorici, ma rimandano anche in modo implicito al possibile legame con la parola “attore”. Maingueneau, Amossy e Meizoz evidenziano cioè la presentazione quasi ‘scenica’ di uno scrittore, sia nel campo letterario e dunque nel mondo reale che nel testo stesso. Benché questi studiosi utilizzino concetti diversi come “*ethos*”, “*paratopie*”, “*posture*” o “*image d’auteur*”, essi concordano su almeno

---

<sup>86</sup> Maurice Couturier, *La figure de l’auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 241.

<sup>87</sup> “L’art de persuader”: Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 231.

<sup>88</sup> Ivi, p. 272.

due cose: in primo luogo, considerano l'opera letteraria come 'discorso' e quindi come atto essenzialmente comunicativo; in secondo luogo, evidenziano l'aspetto persuasivo ossia la dimensione retorica della letteratura. Prima di tracciare le linee essenziali delle teorie etiche, si studiano però le varie accezioni del concetto retorico di "ethos".

### 1.3.1 Che cos'è l'ethos?

In un volume della *Retorica*, Aristotele inserisce il concetto di ethos nella famosa triade ethos-pathos-logos, che considera i principali modi di persuasione. Il primo elemento si riferisce alla fondatezza degli argomenti, gli ultimi due riguardano le persone coinvolte nella comunicazione: l'ethos il carattere dell'oratore, il pathos l'emozione suscitata nel pubblico.<sup>89</sup> Secondo la retorica antica, chi parla (o il modo in cui egli si presenta) riveste insomma una fondamentale importanza nel processo di convincimento.<sup>90</sup> Il retore deve incarnare (o far finta di possedere) gli ideali di *phronesis*, *arete* e *eunoia*: saggezza, virtù e benevolenza.<sup>91</sup> Esaminando l'uso del concetto nella *Retorica* e in altri trattati, Woerther osserva che l'ethos di Aristotele corrisponde a una sua concezione "politica" dell'uomo:

Le recours au terme [ethos] pour désigner dans ce traité le caractère persuasif de l'orateur [...] indique que l'"étoffe politique" de l'individu se situe pour Aristote [...] au cœur de sa conception de l'homme.<sup>92</sup>

Per contro, il senso esatto del vocabolo non sarebbe accertabile.<sup>93</sup> Resta però il fatto che il filosofo ateniese descrive la retorica come "la facoltà di scoprire il possibile mezzo di persuasione riguardo a ciascun soggetto"<sup>94</sup>; diversamente da Platone, la sua definizione non contiene dunque un giudizio di valore. Questa concezione neutra della disciplina si ripete logicamente nella nozione di ethos: non si tratta tanto di *essere* un buon uomo quanto di *mostrare* (casamai di  *fingere*) di esserlo. Una tale analisi meramente formale e

---

<sup>89</sup> Per dirla con le parole di Eggs: "le *logos* convainc *en soi* et *par soi-même* indépendamment de la situation de communication concrète tandis que l'*ethos* et le *pathos* sont toujours liés à la problématique spécifique d'une situation et, surtout, aux personnes concrètes impliquées dans cette situation" (Ekkehard Eggs, *Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 45).

<sup>90</sup> Smith si sofferma su "the importance of the concept in terms of persuasiveness in the speech text and its audience" (Craig R. Smith, *Ethos Dwells Pervasively. A Hermeneutic Reading of Aristotle on Credibility*, in *The Ethos of Rhetoric*, a cura di M. J. Hyde, Columbia, University of South Carolina Press, 2004, p. 16).

<sup>91</sup> Aristotele, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 146-147.

<sup>92</sup> Frédérique Woerther, *L'éthos aristotélicien: genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007, p. 304.

<sup>93</sup> "cette notion n'était jamais tout à fait la même, jamais tout à fait une autre" (*Ibidem*).

<sup>94</sup> Aristotele, *Retorica*, cit., pp. 10-11.



verbale dell'ethos spiega del resto il discredito attribuito alla retorica per molti secoli a causa della sua presunta 'amoralità'.

La concezione aristotelica non si ritrova di conseguenza nel significato comune di 'ethos' e dei suoi derivati 'etico' e 'etica', i quali hanno invece una chiara connotazione morale. Baumlin sostiene che il valore odierno del termine e del suo campo semantico<sup>95</sup> corrisponde a una preferenza generale per il modello platonico a detrimento di quello aristotelico: "Western intellectual culture has tended to embrace the 'central', serious, or as I might term it, *philosophical* model of selfhood over the 'social', dramatistic, or *rhetorical* model"<sup>96</sup>. La presentazione di "ethos" come caratteristica morale o filosofica appare anche in diverse teorie autoriali: Seán Burke per esempio si sofferma su alcune questioni etiche che riguardano l'autore,<sup>97</sup> nonché sullo scrivere come "atto eticamente responsabile"<sup>98</sup>, mentre Busse considera "the ethical resonance of authorial identity"<sup>99</sup>. Le teorie che si discutono in seguito si richiamano invece chiaramente alla tradizione aristotelica.

Una prima rivalutazione del concetto neutro, inteso cioè come il modo in cui l'oratore costruisce un 'carattere' discorsivo che non equivale necessariamente a quello vero, è stata proposta da Perelman e Olbrechts-Tyteca nel *Traité de l'argumentation*. Il volume introduce addirittura una "nuova retorica", una disciplina non più 'condannabile' ma scientifica, in cui si esaminano le "techniques discursives permettant de provoquer ou d'accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment"<sup>100</sup>. I due teorici prendono in considerazione qualsiasi discorso in cui le verità non sono fisse e di conseguenza discutibili, includendo tutti i campi del sapere fuorché le scienze esatte. Oltre ad aprire la retorica a generi che deviano dalla tripartizione classica deliberativo-giudiziario-epidittico, Perelman e Olbrechts-Tyteca evidenziano anche l'importanza di studiare simultaneamente forma e obiettivo di un testo argomentativo: "nous refusons de séparer, dans le discours, la forme du fond, d'étudier les structures et les figures de

---

<sup>95</sup> Per contro, la definizione del Gruppo  $\mu$  non si ispira alla retorica classica: "un effetto estetico specifico che può essere chiamato *ethos* e che è il vero oggetto della comunicazione artistica" (Jacques Dubois *et al.*, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, traduzione di M. Wolf, Milano, Bompiani, 1980, p. 65).

<sup>96</sup> James S. Baumlin, *Introduction in Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, a cura di J. S. Baumlin e T. F. Baumlin, Dallas, Southern Methodist University Press, 1994, pp. XVIII.

<sup>97</sup> Seán Burke, *Authorship*, cit., pp. 285-291.

<sup>98</sup> "ethically responsible act": Seán Burke, *The Ethics of Writing*, cit., p. 29.

<sup>99</sup> Kristina Busse, *The Return of the Author*, cit., p. 48.

<sup>100</sup> Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000, p. 5.

style indépendamment du but qu'elles doivent remplir dans l'argumentation"<sup>101</sup>. Tale metodo complessivo concorda con la scelta di concepire i testi argomentativi come atti essenzialmente comunicativi (appunto discorsivi) che presuppongono l'esistenza di un "contatto intellettuale"<sup>102</sup>.

La concezione della retorica come una disciplina interumana e dunque sociale torna naturalmente nella definizione di 'ethos'. Benché menzionata solo di passaggio (il che in fondo sorprende data la prospettiva comunicativa), la descrizione rimane pertinente in quanto svela un preciso meccanismo tra contesto e testo:

Si la personne de l'orateur fournit un contexte au discours, ce dernier, d'autre part, détermine l'opinion que l'on aura d'elle. Ce que les Anciens appelaient *l'ethos oratoire* se résume à l'impression que l'orateur, par ses propos, donne de lui-même.<sup>103</sup>

La mancanza di un'analisi testuale concreta nel voluminoso *Traité* costituisce tuttavia una vera e propria lacuna nella teoria di Perelman. In un suo articolo, Leff giustamente rileva che bisogna "s'intéresser à la fois à l'arsenal des stratégies argumentatives et aux cas particuliers dans le cadre desquels elles sont mises en œuvre au cours du processus argumentatif"<sup>104</sup>.

La teoria di Perelman e Olbrechts-Tyteca ha senz'altro contribuito a estendere il campo della retorica allo studio del 'discorso', compreso in senso lato come un testo unitario o, in termini linguistici, come una sequenza di frasi strutturate. Così, non sorprende che il vocabolo di 'ethos' figuri pure nel dizionario di "analisi del discorso" di Charaudeau e Maingueneau con una definizione che si riferisce esplicitamente al valore persuasivo: "l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire"<sup>105</sup>.

In un primo tempo circoscritto come un'"impressione" che mira all'"adesione delle menti" (da Perelman) e poi come un'"immagine" che esercita una certa "influenza" (da

---

<sup>101</sup> Ivi, p. 192.

<sup>102</sup> "toute argumentation vise à l'adhésion des esprits et, par le fait même, suppose l'existence d'un contact intellectuel" (Ivi, p. 18).

<sup>103</sup> Ivi, p. 429.

<sup>104</sup> Michael Leff, *Perelman, argument ad hominem et ethos rhétorique*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 2, Rhétorique et argumentation. Il teorico precisa che non si tratta soltanto di fornire una descrizione positiva di sé stesso, ma anche di costruire un'immagine negativa dei presunti "avversari": "L'*ethos* rhétorique fonctionne comme une ressource créatrice. Il offre la possibilité aux locuteurs de construire des images de soi positives, des représentations négatives de leurs opposants, et de mettre en œuvre tout autre moyen relatif aux personnes susceptible de les aider à atteindre leur objectif."

<sup>105</sup> Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 238.

Charaudeau), l'ethos si è lentamente spostato dalla retorica all'analisi del discorso per entrare infine nella teoria letteraria. Il concetto, ritenuto molto funzionale (non a caso è stato descritto come "concept-outil" e "concept heuristique"<sup>106</sup>), si riallaccia infatti alla problematica della figura autoriale, fornendo alcuni espedienti prima inconcepibili. La dimensione retorica in particolare aiuta a superare problemi frequentemente discussi quali il preciso rapporto tra opera e biografia, l'intenzione autoriale e la sua visibilità testuale. Gli studiosi di questo campo di ricerca abbastanza recente non si concentrano così sulla 'reale' presenza dell'autore nel testo, ma elaborano piuttosto delle ipotesi sul modo e sui motivi ("la forme et le fond" di cui parla Perelman) della sua presentazione di sé, sia in testi autobiografici sia in testi narrativi. In questo modo, l'ethos autoriale richiama non tanto l'etimo di "creatore" quanto le idee di autorità e di messa in scena a esso legate. Partendo dal binomio implicito presentazione-posizionamento, la teoria riesce inoltre a unire la prospettiva testuale di Booth e quella contestuale di Bourdieu.

Le analisi 'etiche' si sono intensificate negli ultimi decenni, ma anche prima di questa 'rinascita' il concetto è stato usato nella teoria letteraria. Lo stesso Barthes, in *Il grado zero della scrittura*, lo descrive come un "tono": "la scelta generale di un tono, di un *ethos* se si vuole, ed è appunto qui che lo scrittore s'individualizza con chiarezza perché è qui che egli s'impegna"<sup>107</sup>. In realtà, ben più studiosi si sono soffermati sul problema 'etico' in letteratura senza menzionare la nozione stessa. Basti pensare a Couturier che studia la "communication intersubjective"<sup>108</sup>, o a Lamarque che concepisce la scrittura come un atto "finalizzato"<sup>109</sup> e dunque retorico.

I principali teorici dell'ethos letterario sono del resto ben consapevoli del fatto che la letteratura sia solo uno fra i tanti potenziali campi di applicazione del concetto. Amossy rileva la natura intrinsecamente discorsiva dell'ethos definendolo come "une notion qui relève de tout type d'échange"<sup>110</sup>, e il volume di Maingueneau ha persino l'ambizione di elaborare "des concepts et des méthodes dont une part notable est valide pour d'autres types de discours"<sup>111</sup>. Inoltre la metodologia stessa proposta da Amossy e Maingueneau

---

<sup>106</sup> Frédérique Woerther, *L'éthos artistotélicien*, cit., p. 16.

<sup>107</sup> Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, traduzione di G. Bertolucci et al., Torino, Einaudi, 2003, p. 12. Si tratta del 'primo' Barthes: *Le degré zéro de l'écriture* è stato pubblicato nel 1953, quindici anni prima di *La morte dell'autore*.

<sup>108</sup> Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, cit., p. 241.

<sup>109</sup> "purposive": Peter Lamarque, *The Death of the Author: An Analytical Autopsy*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, cit., p. 90.

<sup>110</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 31.

<sup>111</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., pp. 46-47.

combina elementi di letteratura, retorica, pragmatica e sociologia dei campi, trovandosi anche in questo modo al “crocevia delle discipline”<sup>112</sup>.

### 1.3.2 Linee essenziali

Questa parte si propone di delineare l'evoluzione del concetto retorico di “ethos” nella teoria letteraria attraverso una rassegna cronologica dei vari modelli proposti a partire dal 1988, quando viene recuperato dallo studioso canadese Halsall. Sebbene riscoperta oltreoceano, presto la nozione si diffonde anche tra ricercatori europei (e in particolare in ambito francofono), con una notevole intensificazione nell'ultimo decennio.

Ne *L'art de convaincre*, Halsall elabora una metodologia sperimentale intesa a scoprire le tecniche persuasive usate nei romanzi “ideologici”. Fondata su una divisione tra logos, ethos e pathos, la sua ricerca mira a scoprire le strutture “narrativo-argomentative”<sup>113</sup> che sostengono il genere. Colpisce però che il teorico consideri l'ethos letterario come una strategia esclusivamente narrativa che corrisponde semplicemente a “les rapports entre le narrateur et l'auteur”<sup>114</sup>, e che proponga un elenco di figure retoriche oscure e poco usate. Prescindendo da questi difetti, la teoria di Halsall ha pur sempre contribuito alla rivalutazione dei metodi retorici attinenti all'analisi di testi letterari, richiamando pure l'attenzione su “l'autorité que l'énonciateur doit s'assurer, s'il espère convaincre [l'énonciataire]”<sup>115</sup>.

Se Halsall evidenzia il carattere discorsivo dell'ethos letterario, Baumlin rileva invece la sua ‘testualità’. Introducendo *Ethos*, la raccolta da lui curata, lo studioso fornisce una definizione pertinente del concetto in cui colpisce l'idea di ‘rappresentazione’, cioè di una stratificazione caratteriale: “an active construction of character – or, rather, of an image, a representation of character”<sup>116</sup>. Baumlin opta per una prospettiva insolita, in cui include teorie marxiste, femministe, psicologiche e strutturaliste, ma in fondo non propone degli strumenti concreti per una vera e propria analisi testuale. Il contributo è

---

<sup>112</sup> Si rinvia al contributo di Ruth Amossy, *L'ethos au carrefour des disciplines: rhétorique, pragmatique, sociologie des champs*, in *Images de soi dans le discours*, cit., pp. 127-154. Stranamente, la studiosa non menziona la letteratura nel titolo.

<sup>113</sup> “structures [...] narrativo-argumentatives”: Albert W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, p. 11.

<sup>114</sup> Ivi p. 239.

<sup>115</sup> Ivi, p. 244.

<sup>116</sup> James S. Baumlin, *Introduction*, in *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, cit., p. XV.

comunque interessante in quanto indica lo scrittore non come semplice “origine”<sup>117</sup> di un’opera letteraria, ma come parte integrante del testo. Inoltre, il critico abborda non solo il problema della rappresentazione, ma anche del ruolo (cioè della motivazione) di essa:

*ethos* concerns the problematic relation between human character and discourse; [...] it raises questions concerning the inclusion of the speaker’s character as an aspect of discourse, the representation of that character in discourse, and the role of that character in persuasion.<sup>118</sup>

A partire dai primi anni Novanta, le teorie ‘etiche’ si sono principalmente sviluppate in continente europeo. Benché i ricercatori di questo nuovo campo di ricerca propongano degli approcci singolari ideando sempre altri concetti e metodi, essi concordano anche su alcune regole fondamentali circa l’ethos letterario. In primo luogo, danno la priorità al contesto storico-letterario, chiamando in causa in modo più o meno esplicito la teoria di Bourdieu. L’ethos di un autore si studia di conseguenza come strategia variabile nel tempo, un ‘posizionamento’ in un campo dinamico. Di solito i teorici si concentrano sulla volontà autoriale di persuadere – appunto di ‘far aderire’ – il pubblico, definendo e identificando le strutture testuali. Preferiscono per questo una prospettiva discorsiva, e alcuni suggeriscono persino di sostituire la denominazione tradizionale di “opera” con quella di “discorso” letterario. Così si evidenzia anche l’indispensabile cooperazione del destinatario-lettore nella costruzione di un’immagine autoriale, smentendo che l’ethos risulti dall’ingegno di un solo individuo, appunto il ‘creatore’. Situandosi tra creazione e ricezione, l’ethos letterario comporta sempre un lavoro interpretativo, la formulazione di un’ipotesi. Infine, alcuni teorici esaminano l’impiego di modelli culturali preesistenti nella concezione di una presentazione di sé, ricorrendo a nozioni come *habitus*, *doxa* e stereotipo. Tale scoperta di somiglianze tra costruzioni (e motivazioni) autoriali invita a elaborare delle metodologie che sono valide per diversi autori, opere e periodi e infirma l’idea che la figura autoriale sia insondabile perché unica.<sup>119</sup>

In breve, la tradizione europea (francofona) dell’ethos letterario si caratterizza per il suo approccio insieme contestuale, discorsivo e comparativo, con cui riesce a formulare una risposta interessante al problema autoriale, da sempre oggetto di discussione nella teoria letteraria. Le ricerche di Maingueneau, Amossy e altri si distinguono pur sempre tra di loro, come si dimostra nelle righe a seguire.

---

<sup>117</sup> “the rhetorical situation renders the speaker an element of the discourse itself, no longer simply its origin [...] but rather a signifier standing *inside* an expanded text” (Ivi, p. XVI).

<sup>118</sup> Ivi, p. XVII.

<sup>119</sup> Secondo Burke, “differences [...] that exist between authors – within authorship – defy reduction to any universalizing aesthetic” (Seán Burke, *The Death and Return of the Author*, cit., p. 191).

L'analista del discorso Dominique Maingueneau si è a più riprese occupato di strategie e costruzioni autoriali in testi letterari. Il suo primo libro sull'argomento,<sup>120</sup> *Le contexte de l'œuvre littéraire* (1993), è stato riedito nel 2004 come *Le discours littéraire*, dando luogo a un doppio titolo che illustra bene l'approccio dello studioso. L'importanza del contesto si chiarisce fin dalle prime pagine di quest'ultimo volume, in cui si impone di studiare la “conjoncture sociohistorique déterminée”<sup>121</sup> in cui un testo appare. Maingueneau si rifà apertamente alle metafore spaziali di Bourdieu quando esamina l'autore e il suo “modo di inserimento”<sup>122</sup> nel campo, nonché il suo compito di “delimitare un territorio”<sup>123</sup>. Il titolo del volume, l'introduzione<sup>124</sup> e il riferimento alle teorie linguistiche di Austin e di Ducrot<sup>125</sup> dimostrano che la dimensione discorsiva prevale sempre più nella sua analisi del posizionamento autoriale.

Benché all'ethos venga dedicato in maniera esclusiva solo un breve capitolo alla fine del volume, il concetto è presente in maniera trasversale anche quando si trattano altri argomenti. Il francese distingue fra l'altro tra la persona, lo scrittore e l'“inscripteur”<sup>126</sup> vale a dire l'autore testuale, e concepisce una teoria sull'emergenza del testo letterario, per cui inventa termini quali “scénographie”<sup>127</sup> e “garante”<sup>128</sup>. In ogni caso conta il potere – retorico – di suscitare l'adesione del pubblico.<sup>129</sup> Maingueneau si sofferma anche sulla situazione “paratopica”<sup>130</sup> dello scrittore (qui studiata nel Capitolo 2) e in generale sul suo “posizionamento”<sup>131</sup>, nozione che rasenta il concetto di “ethos”. Infine, dà risalto al riuso di esempi letterari (intertestuali) e culturali (stereotipici) tramite cui un autore si costruisce un'identità, condizionando la valutazione positiva o negativa del lettore.<sup>132</sup>

---

<sup>120</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

<sup>121</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 205.

<sup>122</sup> “son mode d'insertion [...] dans l'espace littéraire et la société”: Ivi, p. 124.

<sup>123</sup> “délimiter un territoire”: Ivi, p. 53.

<sup>124</sup> Nell'introduzione, Maingueneau esprime la sua ambizione di imporre “une nouvelle appréhension du fait littéraire, où le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables” (Ivi, p. 5).

<sup>125</sup> Con cui insiste precisamente sul fatto che la scrittura sia un atto di comunicazione che implica un rapporto tra emittente e destinatario.

<sup>126</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 107.

<sup>127</sup> “scénographie”: Ivi, p. 190.

<sup>128</sup> “garant”: Ivi, p. 207. Il garante corrisponde a un corpo fisico.

<sup>129</sup> “la question du pouvoir qu'a l'énonciation de susciter l'adhésion”: Ivi, p. 55.

<sup>130</sup> “paratopie”: Ivi, p. 70.

<sup>131</sup> “positionnement”: Ivi, p. 117.

<sup>132</sup> Ivi, p. 207.

Le proprietà dell'ethos letterario vengono esaminate più ampiamente da Viala nel suo contributo sulla "sociopoetica" di Le Clezio. Il francese rileva la connotazione teatrale inerente alla (rap)presentazione autoriale, descrivendo lo scrittore come "personaggio sociale"<sup>133</sup>, e richiama l'attenzione sul rapporto tra testo e contesto tramite il carattere finalizzato del discorso retorico: "c'est selon le but poursuivi (polémiquer, convaincre, instruire...) que les données formelles et sémantiques du texte sont gérées".<sup>134</sup> Tuttavia bisogna attenuare la portata dell'intenzione autoriale, tenendo conto del fatto che ogni strategia racchiude una parte di incoscienza.<sup>135</sup>

La definizione di ethos di Viala unisce due nozioni che si riferiscono a Bourdieu, vale a dire "posture" e "habitus". La prima, concepita da Viala, viene descritta come il modo in cui lo scrittore occupa una posizione nel campo letterario. La seconda, ripresa da *Les règles de l'art*, equivale invece alla sua "disposizione"<sup>136</sup>, ovvero al modo in cui adotta dei modelli culturali. L'ethos è il nucleo che riunisce le posture e i habitus, le strategie e le convinzioni autoriali.<sup>137</sup>

La concezione della costruzione autoriale quale combinazione di varie (dis)posizioni è stata ripresa da Meizoz, che propone addirittura di "lire sociologiquement la littérature come un 'discours' en interaction permanente avec la rumeur du monde"<sup>138</sup>. Tuttavia lo studioso complica la terminologia quando sovrappone "posture" a "ethos" come perno della sua ricerca. Inoltre, a dispetto della sua ambizione di chiarire "les modalités de l'auto-création"<sup>139</sup>, la teoria di Meizoz manca di una metodologia atta a studiare autori diversi da quelli presi in considerazione nei suoi libri.<sup>140</sup> Particolarmente utile, invece, è l'osservazione che la postura corrisponda non solo a una strategia testuale ma anche al comportamento pubblico di uno scrittore.<sup>141</sup> Ciò vale a maggior ragione per la società contemporanea, in cui l'autore è costretto a presentarsi in media visivi decisamente lontani dal testo scritto tradizionale, per esempio durante interviste televisive (in un

---

<sup>133</sup> "personnage social": Alain Viala, *Sociopoétique*, in Georges Molinié e Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 198.

<sup>134</sup> Ivi, p. 190.

<sup>135</sup> "toute stratégie inclut une part d'inconscient chez qui la met en œuvre" (Ivi, p. 217).

<sup>136</sup> Ivi, p. 216.

<sup>137</sup> "Cette manière très générale, qui subsume les particularités des diverses postures et des habitus" (Ivi, p. 217).

<sup>138</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Slatkine, Genève, 2007, p. 11.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> Il problema non è stato risolto neanche da Frédérique Giraud e Emilie Saunier in *La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques*, "CONTEXTES", 2012.

<sup>141</sup> La nozione "se donne comme une conduite et un discours" (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, cit., p. 21).

paratesto sempre più esteso?). Per aggiunta, Meizoz approfondisce anche la questione delle disposizioni autoriali che ritiene sottovalutate da Bourdieu<sup>142</sup> e che descrive come un repertorio letterario circoscritto di presentazioni di sé.<sup>143</sup> Questo metodo diacronico e intertestuale non tiene solo conto delle strategie dello scrittore stesso ma anche di fattori come l'editoria, l'opinione della critica e la ricezione dei lettori,<sup>144</sup> concependo la postura appunto come un "processo interattivo"<sup>145</sup>. Da questo processo nasce infine una "finzione d'autore"<sup>146</sup>, una sua reputazione che entra poi nella storiografia letteraria.

L'approccio di Diaz è per molti versi simile a quello di Meizoz, in particolare per quanto riguarda la classificazione di 'tipi' autoriali. In *L'écrivain imaginaire*, propone di redigere una "lista di posture in vigore"<sup>147</sup> durante il Romanticismo con cui mira a stabilire una vera e propria "sociologia delle identità intellettuali"<sup>148</sup> dell'epoca. Chiamando in causa il concetto di "scenografia" di Maingueneau, il critico esamina diversi modelli autoriali della letteratura francese ottocentesca (si pensi al 'poeta maledetto') nonché il modo in cui gli scrittori mettono in scena l'emergenza delle loro creazioni.<sup>149</sup> Interessante da un punto di vista comparativo, l'ottica di Diaz pare tuttavia limitarsi al periodo romantico, di cui adotta pure il metodo tradizionale di Sainte-Beuve.<sup>150</sup> L'importanza assegnata alla figura del creatore, a scapito di quella del lettore, nuoce inoltre alla comprensione della dimensione contestuale e discorsiva.

---

<sup>142</sup> "Bourdieu [...] a sous-estimé les dispositions multiples des auteurs" (Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Slatkin, Genève, 2011, p. 10).

<sup>143</sup> "un auteur puise constamment dans un répertoire fourni par la tradition elle-même" (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, cit., p. 189); "the number of distinctive possibilities for embodying an author function and an authorial figure is limited" (Jérôme Meizoz, *Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau*, in *Authorship Revisited*, cit., p. 81).

<sup>144</sup> "un auteur n'est jamais, pour le public, que la somme des discours qui s'agrègent ou circulent à son sujet, dans le circuit savant comme dans la presse de boulevard" (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, cit., p. 45). Il peso dei rispettivi ruoli non è facile da stabilire, come dimostrano Denis Saint-Amand e David Vrydaghs in *Retours sur la posture*, "CONTEXTES", 2011, 8, La posture. Genève, usages et limites d'un concept.

<sup>145</sup> "an interactive process": Jérôme Meizoz, *Modern Posterities of Posture*, in *Authorship Revisited*, cit., p. 84.

<sup>146</sup> "une fiction de l'auteur": Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, cit., p. 41.

<sup>147</sup> "liste des postures en vigueur": José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, p. 28.

<sup>148</sup> "sociologie des identités intellectuelles": Ruth Amossy e Dominique Maingueneau, *Autour des scénographies auctoriales. Entretien avec José-Luis Diaz, auteur de "L'écrivain imaginaire"*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, Ethos discursif et image d'auteur.

<sup>149</sup> "auto-mise en scène de soi": José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire*, cit., p. 44.

<sup>150</sup> "il convient de signaler aussi ce que ma propre démarche doit à Sainte-Beuve": Ivi, p. 37.



Le ricerche ‘etiche’ avviate da Ruth Amossy alla fine del secolo scorso prestano invece più attenzione al valore persuasivo della costruzione autoriale. La studiosa propone di unire la nozione sociologica di “presentazione di sé” con quella retorica-discorsiva di “ethos” per sopprimere l’opposizione tra contesto e testo.<sup>151</sup> Sostiene che la formazione di un ethos sia un “processo dinamico”<sup>152</sup> e “collettivo”<sup>153</sup>, risultando da un’interazione continua tra mittente e destinatario. Il dinamismo proviene appunto dal fatto che nei suoi testi (o discorsi) lo scrittore (o l’oratore) sia sempre costretto a fare i conti con la sua reputazione preesistente presso il pubblico, smentendola o confermandola. L’ethos denominato “préalable”<sup>154</sup> condiziona dunque l’ethos discorsivo:

L’image préalable que l’auditoire se fait de l’orateur en fonction de son statut, de sa réputation ou de ses dires antérieurs peut avoir une influence décisive sur l’efficacité de sa présentation de soi.<sup>155</sup>

Oltre a chiarire la dimensione sociologica della costruzione autoriale, e diversamente da ricerche precedenti, Amossy approfondisce anche la questione del *perché*, vale a dire dei motivi per cui uno scrittore opta per una certa presentazione di sé. Punto di partenza di questa analisi è la convinzione che ogni enunciato contenga elementi argomentativi.<sup>156</sup> L’autore cerca dunque di creare un’immagine non solo “susceptible de lui conférer son autorité et sa crédibilité”<sup>157</sup>, ma anche idonea a trasmettere la sua visione del mondo, a influenzare l’opinione dei lettori:

C’est dans la tentative de faire adhérer les esprits à [...] un point de vue, mais aussi à une façon de percevoir le monde ou de réagir à un événement, que le locuteur construit une image appropriée de sa personne.<sup>158</sup>

In breve, Amossy considera l’ethos autoriale come un’“identità verbale”<sup>159</sup> che richiede un’analisi testuale concreta delle strategie retoriche impiegate, la quale va pur sempre

---

<sup>151</sup> “en croisant les notions de ‘présentation de soi’, empruntée à la sociologie, et d’‘ethos’, empruntée à la rhétorique et à l’analyse du discours” (Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 6).

<sup>152</sup> “processus dynamique”: Ivi, p. 27.

<sup>153</sup> “la gestion de l’ethos est toujours collective”: Ivi, p. 154.

<sup>154</sup> Ruth Amossy, *L’ethos au carrefour des disciplines*, in *Images de soi dans le discours*, cit., p. 147. La nozione equivale a quella di “ethos prédiscursif” proposta da Maingueneau nello stesso volume (Dominique Maingueneau, *Ethos, scénographie, incorporation*, p. 91).

<sup>155</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 72.

<sup>156</sup> “tout énoncé a une dimension argumentative”: Ivi, p. 41.

<sup>157</sup> Ivi, p. 5.

<sup>158</sup> Ivi, p. 218.

<sup>159</sup> Il termine fa parte del sottotitolo di *La présentation de soi*.

accompagnata da una comprensione del contesto comunicativo nonché del “sistema di valori e credenze”<sup>160</sup> di chi parla o scrive. La teoria si applica tuttavia frequentemente a discorsi di carattere politico, in cui il contesto storico (e ‘attuale’) nonché le posizioni e convinzioni dei partecipanti sono di solito evidenti, grazie all’asse orizzontale su cui si situano i partiti. L’analisi si complica dal momento in cui si prende in considerazione un campo letterario in cui le posizioni sono per definizione più sfumate.

Infine la studiosa si riferisce ad alcuni risultati di ricerche anteriori, in particolare a quelli formulati in *Les idées reçues*.<sup>161</sup> In questo libro del 1991, Amossy aveva esaminato il significato di concetti quali “stereotipo”, “pregiudizio”, “luogo comune” e “cliché” e il modo in cui essi compongono un immaginario sociale, un insieme di rappresentazioni fisse, collettive e non necessariamente negative. Infatti, anche quando l’autore realizza una presentazione di sé, deve sempre ricorrere a “un stock d’images préexistantes”<sup>162</sup> che sono riconoscibili dal lettore. L’ethos “préalable” concepito da quest’ultimo è a sua volta una “schematizzazione di una realtà preesistente”<sup>163</sup> attuata mediante le suddette categorie di pensiero e di percezione. Per evidenziare questo meccanismo, Amossy si riferisce anche alla nozione bourdieusiana di “habitus”, descritta come “un insieme di disposizioni acquisite che costituiscono una specie di ‘inconscio culturale’”<sup>164</sup>. In questo modo procura un quadro di riferimento esauriente che include tanto il “repertorio” di Meizoz quanto le “identità” di Diaz.

Secondo Amossy, l’ethos autoriale va considerato come una parte dell’argomentazione di cui occorre svelare non solo le tecniche testuali (linguistiche, stilistiche) ma anche le motivazioni letterarie, politiche o morali sottese. La teoria riunisce quindi le proprietà inerenti al concetto retorico di “ethos” (cfr. sopra), vale a dire il legame con il contesto, l’aspetto persuasivo, la portata della ricezione e il coinvolgimento di modelli culturali preesistenti.

In un numero recente della rivista in linea “Argumentation et Analyse du Discours”, dedicato al tema di “Ethos discursif et image d’auteur”<sup>165</sup>, si introducono alcuni nuovi concetti che coincidono in parte con la nozione classica di ethos. Mendes Gallinari per esempio propone la metafora di “clausola d’autore”, con cui immagina il ‘contratto’ tra autore e lettore, oltre a menzionare denominazioni più consuete come “personaggio” e

---

<sup>160</sup> “système de valeurs et de croyances”: Ivi, p. 186.

<sup>161</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

<sup>162</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 45.

<sup>163</sup> “schématisation d’une réalité préexistante”: Ivi, p. 77.

<sup>164</sup> “un ensemble de dispositions acquises qui constituent une sorte d’‘inconscient culturel’”: Ivi, p. 52.

<sup>165</sup> “Argumentation et Analyse du Discours” [AAD], 2009, 3, Ethos discursif et image d’auteur.

“soggetto della scrittura”<sup>166</sup>. Amossy, Maingueneau e Meizoz esaminano la “immagine d'autore”<sup>167</sup> – accanto al suo “ethos” o alla sua “postura” – e Meizoz inserisce persino il termine di “persona”, richiamando l'etimo di “maschera”. Oltre a mettere in rilievo la natura artificiale dell'ethos letterario, la nuova terminologia non contribuisce tuttavia all'analisi testuale della figura autoriale. Gli articoli di Bokobza Kahan, Ducas e Herman propongono invece alcuni metodi concreti per studiare l'ethos, in particolare mediante analisi narrative e generiche. Dato lo spazio limitato, i ricercatori non riescono però a tracciare una metodologia complessiva.<sup>168</sup> Infine, Østenstad riprende in esame il nome dell'autore quale “gancio”<sup>169</sup> cui appendere le varie immagini e/o interpretazioni che si accumulano intorno alla sua persona.

Anche nel volume *Authorship Revisited*, in genere non orientato alla presentazione di sé (cfr. sopra), Korthals Altes presenta alcune soluzioni concrete per analizzare l'ethos discorsivo e non-discorsivo tramite il caso Michel Houellebecq.<sup>170</sup> La studiosa discute la confusione narrativa tra protagonista e autore (ovvero le “slippery author figures”), le connotazioni ‘etiche’ del genere letterario<sup>171</sup> e dei riferimenti intertestuali,<sup>172</sup> e diverse indicazioni paratestuali. Le costruzioni autoriali che risultano da questa costellazione servirebbero da “cognitive frames”<sup>173</sup> attraverso cui si percepisce lo scrittore. Il compito del critico è appunto quello di “riconoscere delle linee argomentative convenzionali”<sup>174</sup>, vale a dire delle presentazioni di sé ricorrenti. La recente monografia di Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation* (2014), dedica un'intera parte ai possibili rapporti tra

---

<sup>166</sup> “clause”, “personnage”, “sujet de l'écriture”: Melliandro Mendes Gallinari, *La “clause auteur”: l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire*, AAD, 2009, 3.

<sup>167</sup> Ruth Amossy, *La double nature de l'image d'auteur*; Dominique Maingueneau, *Auteur et image d'auteur dans l'analyse du discours*; Jérôme Meizoz, *Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur*, AAD, 2009, 3.

<sup>168</sup> Michèle Bokobza Kahan, *Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction*; Sylvie Ducas, *Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain*; Jan Herman, *Image de l'auteur et création d'un ethos fictif à l'âge classique*, AAD, 2009, 3.

<sup>169</sup> “la fonction de ‘crochet’ auquel on attache une multitude de propriétés” (Inger Østenstad, *Quelle importance a le nom de l'auteur?*, AAD, 2009, 3).

<sup>170</sup> Liesbeth Korthals Altes, *Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes – Houellebecq, a Case*, in *Authorship Revisited*, cit.

<sup>171</sup> Prima di Korthals Altes, anche Dominique Maingueneau aveva messo in rilievo che la scelta stessa di un genere ovvero la “scène générique” (*Le discours littéraire*, cit., p. 191) condiziona la percezione della figura autoriale.

<sup>172</sup> “by positioning themselves with respect to literary tradition”: Liesbeth Korthals Altes, *Slippery Author Figures*, in *Authorship Revisited*, cit., p. 98.

<sup>173</sup> Ivi, p. 95.

<sup>174</sup> “recognise conventional argumentative lines”: Ivi, p. 101.

ethos e narratologia.<sup>175</sup> Fornendo questi strumenti pratici, l'olandese pone le premesse per una solida metodologia con cui analizzare l'ethos in testi letterari.

## Conclusioni

La nostra ricerca esclude le due posizioni estreme riguardanti la 'presenza' autoriale in un'opera letteraria, mirando per contro a una via di mezzo tra "vita" e "morte" in cui si conciliano le analisi contestuali e testuali. Con questo si ricollega al giudizio pertinente di Kirchhofer sulla mancanza di "credibilità" delle prospettive categoriche:

... it is in fact the two extreme positions which enjoy the least credibility – the 'biographical heresy' that would establish a direct and exhaustive link between the author and the work, and the opposite extreme that would deny all links between them, and deny perhaps even the author's very existence.<sup>176</sup>

La frase di Beckett citata in testa al capitolo, "Che importa chi parla, qualcuno ha detto, che importa chi parla", evidenzia d'altronde in modo ironico quanto il lettore desideri conoscere la 'fonte' di un enunciato o testo (in questo caso un misterioso "qualcuno"). Per questo è anche strano che Foucault riporti la frase al contrario per confermare un progressivo atteggiamento di "indifferenza"<sup>177</sup> nei confronti del mittente, senza capire la profonda ironia della citazione. La morte autoriale ipotizzata da Barthes è ormai stata smentita da numerosi studiosi che concordano sul fatto che "importi chi parla".

La presente tesi si iscrive nella tradizione critica italiana, ma propone di integrarvi l'innovativo "concept-outil" di ethos per evitare dei rapporti gratuiti tra 'vita e opere'. La dimensione retorica aiuta a capire come un autore si posiziona nel campo letterario nei suoi testi. Per la nostra analisi degli scritti giornalistici di Parise giovano entrambi i tipi di ethos: quello "discorsivo" o testuale nonché quello "precedente", vale a dire la reputazione dell'autore derivata fra l'altro dalla sua carriera letteraria. Ci si concentra non soltanto sul modo in cui l'autore si presenta, ma anche sui suoi motivi sottostanti. Per agevolare il problema dell'intenzione (e della consapevolezza) autoriale, si propone di effettuare un doppio approccio, che parte cioè da un'"ipotesi di intenzione", ma che

---

<sup>175</sup> Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014.

<sup>176</sup> Antoine Kirchhofer, *Refined out of Existence?*, in *Authorship Revisited*, cit., p. 181.

<sup>177</sup> "indifférence": Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., p. 820.

cerca anche di comprendere la successiva impressione che il pubblico (lettori e critici) ne deducono per catalogare lo scrittore in una categoria prestabilita, ‘canonica’ o meno. In altri termini, occorre accertare non soltanto come lo scrittore rivendichi autorità e spazio tramite varie presentazioni di sé, ma anche come queste immagini vengano poi accolte.

Diversi studiosi hanno ribadito la necessità di individuare strutture argomentative e tipi autoriali ricorrenti. Lo ‘scrittore irregolare’, etichetta che ricorre frequentemente nella critica letteraria, sembra corrispondere a questa tipologia e invita a elaborare una metodologia complessiva. Siccome i metodi elencati nel presente capitolo si limitano di solito ad analisi narrative, generiche e intertestuali, essi vanno inseriti in una struttura più ambiziosa.<sup>178</sup> Il capitolo successivo verte precisamente su diversi aspetti inerenti al problema ‘etico’ che sono stati tralasciati da ricerche precedenti, e propone un quadro storico-teorico idoneo a descrivere le particolarità dello ‘scrittore irregolare’.

---

<sup>178</sup> “son exploration nécessite sans doute le développement d’une méthodologie appropriée” (Melliandro Mendes Gallinari, *La “clause auteur”: l’écrivain, l’ethos et le discours littéraire*, cit.).



## Capitolo 2

### Lacune e sfide nelle teorie dell'ethos letterario

Oggigiorno l'autore viene nuovamente riconosciuto quale oggetto di studio dalla critica letteraria, ma tuttora le opinioni divergono sul modo in cui la sua figura va esaminata. Le teorie dell'ethos autoriale elaborate da Amossy e Maingueneau hanno contribuito al dibattito tramite una soluzione retorica che si richiama al campo letterario di Bourdieu e che permette di studiare l'autore non come semplice 'creatore' di un'opera letteraria, ma come *personaggio sociale* che cerca di posizionarsi e di difendere i valori in cui crede. Gli studiosi 'etici' di solito non contemplano però l'intera produzione di uno scrittore, e si limitano a osservazioni parziali su "posture" o "posizionamenti" senza proporre una metodologia complessiva.

La presente tesi mira ad estendere l'attuale ricerca 'etica' mediante un'analisi di tutti gli scritti giornalistici di Parise per capire non tanto il suo percorso intellettuale quanto le strutture sottese che hanno formato e poi confermato la sua reputazione di scrittore irregolare. Per questo si propone di considerare il campo letterario italiano del secondo dopoguerra come un "espace des possibles"<sup>1</sup>, in cui l'autore si posiziona rispetto a vari parametri. Il caso Parise consente di individuare almeno tre criteri di irregolarità e, per estensione, di fattori determinanti per l'ethos di un autore: il contesto storico, il genere letterario e le caratteristiche testuali. Benché questi tre aspetti dell'ethos siano stati al centro di ricerche anteriori, non sono mai stati studiati nel loro insieme. Sembra però che un tale approccio combinatorio consenta di svelare le costruzioni e motivazioni di una presentazione di sé.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> "système de prises de position différentes par rapport auquel chacun doit se définir" (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 281).

<sup>2</sup> In Francia, un metodo simile è stato proposto da Michèle Bokobza-Kahan in *Dulaurens et son œuvre. Un auteur marginal au XVIIIe siècle. Déviances discursives et bigarrures philosophiques*, Paris, Honoré Champion, 2010. La studiosa propone di combinare delle analisi contestuali, paratestuali e testuali: "La triple prise en compte de

In primo luogo è necessario conoscere il contesto storico-letterario (il *campo*) in cui l'autore opera, per stabilire quali sono le 'norme' vigenti e le conseguenti 'deviazioni'. Per il secondo dopoguerra italiano si deve delineare il mutamento della posizione dello scrittore-intellettuale in bilico tra valori democratici e direttive ideologiche, dove uno 'scarto' contiene solitamente una precisa connotazione politica o sottintende almeno uno scontro di idee. In secondo luogo, va accertato come la carriera letteraria e i generi prescelti da uno scrittore contribuiscono al suo *ethos*. Diversamente dalle teorie etiche precedenti che si concentrano prevalentemente sulla forma romanzo o su altri generi tradizionali, si propone di mettere a fuoco il genere ibrido tra letteratura e giornalismo, in anni recenti denominato "literary journalism". La figura dello scrittore-giornalista, che si esprime frequentemente in prima persona, e si posiziona per di più in un campo di discussione ben definito e attuale quale quello dei giornali e delle riviste, comporta infatti un *ethos* più marcato. Infine, l'irregolarità si presenta anche come una strategia testuale poliedrica (consapevole o non) che pare trascendere la semplice presa di parola esplicita di un 'io' autoriale o narrativo. Le numerose costruzioni formali consentono di elaborare un quadro metodologico esteso, fondato sui concetti di distanza e diversità.

L'essere 'non regolari' si riferisce insomma a una struttura molteplice – triplice nel caso di Parise – che invita a proporre una tipologia dello scrittore irregolare, vale a dire di una presentazione ricorrente e riconoscibile, con cui si vuole dimostrare che l'*ethos* autoriale proviene sempre da un'interazione tra vari elementi. Prima di avviare l'analisi degli scritti giornalistici parigiani, vengono considerati i parametri contestuali, generici e testuali con l'obiettivo di capire come e perché un autore, che è insieme intellettuale, giornalista e scrittore, si presenti e/o venga percepito come irregolare.

## 2.1 Importanza del contesto storico-letterario

L'idea di posizionamento autoriale richiede anzitutto una comprensione dello 'spazio' e quindi del campo letterario nel suo insieme. La necessità di conoscere il contesto in cui vive e scrive un autore sembra ormai indiscutibile (cfr. sopra)<sup>3</sup>, specie quando si adotta

---

l'identité de l'auteur [...] confirme la nécessaire simultanéité des niveaux pour une meilleure compréhension de la marginalité littéraire" (pp. 227-228). L'approccio originale di Bokoza-Kahan rivela nondimeno alcune differenze sostanziali tra le figure autoriali del Settecento e del Novecento, richiedendo un'ulteriore analisi dei tratti distintivi dell'autore contemporaneo.

<sup>3</sup> Si riprende un brano di Amossy: "Le locuteur qui s'engage dans un échange pour mettre en avant son point de vue est pris dans un espace doxique qui détermine la situation de discours dans laquelle il argumente,



una prospettiva retorica. Per dirla con le parole di Boschetti, “s’il faut tenir compte du ‘point de vue’ du ‘sujet’, ne saurait-on l’expliquer sans avoir préalablement appréhendé la structure de l’espace où il est situé, et la position qu’il y occupe”<sup>4</sup>. Tale trasposizione dal testo al campo letterario, che si richiama evidentemente alla teoria bourdieusiana, sembra tuttavia problematica quando si prende in considerazione il periodo del secondo dopoguerra, momento in cui il campo subisce alcuni profondi cambiamenti.

In *Les règles de l'art*, Bourdieu discerne posizioni autoriali lungo un asse che spazia tra produzione commerciale e arte pura,<sup>5</sup> all’interno di un campo letterario relativamente autonomo.<sup>6</sup> È lecito porre la domanda se l’autore novecentesco non esca però sempre di più dal contesto lineare e ben circoscritto ideato dallo studioso francese, trovandosi in contesti comunicativi completamente diversi rispetto al periodo anteriore. La presunta segregazione del campo viene inoltre compromessa da frequenti sovrapposizioni con la sfera politica, quando un autore si esprime in veste di intellettuale anziché di letterato. Boschetti e Korthals Altes propongono perciò di prendere in considerazione anche gli aspetti eteronomi dello spazio letterario.<sup>7</sup> Se la nozione di “campo” è funzionale per il fatto che stimola una concezione retorica del dato letterario, l’autonomia associatavi si rivela al contrario problematica, e richiede una ricerca supplementare degli altri ‘spazi’ che permeano il campo, o che esso viceversa penetra. Così la ricerca retorica comporta un approccio interdisciplinare in cui si incontrano letteratura, sociologia e politica.

---

modelant sa parole jusqu’au cœur de son intentionnalité et de sa programmation” (Ruth Amossy, *L’argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 89). Il rapporto complesso tra autore e contesto è stato trattato in modo originale da Jorge Luis Borges nel romanzo *Pierre Menard, autore del Chisciotte* (1939).

<sup>4</sup> Anna Boschetti, *Pour un comparatisme réflexif*, in *L’espace culturel transnational*, a cura di A. Boschetti, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010, p. 26.

<sup>5</sup> “L’opposition [...] entre la production pure, destinée à un marché restreint aux producteurs, et la grande production, orientée vers la satisfaction des attentes du grand public” (Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art*, cit., p. 175).

<sup>6</sup> “L’autonomia dei campi di produzione culturale, fattore strutturale che comanda la forma delle lotte interne al campo, varie considerevolmente secondo le epoche e secondo le società”, evidenzia il sociologo francese in un’intervista contenuta in Pierre Bourdieu, *Cose dette. Verso una sociologia riflessiva*, traduzione di M. Cerulo, Napoli, Orthotes, 2013, p. 184.

<sup>7</sup> “l’autonomie des champs étant toujours relative, l’on ne saurait rendre compte de leur fonctionnement sans avoir préalablement reconstitué la structure et les propriétés du champ du pouvoir, national et international, où ils sont situés, ainsi que la position que les champs culturels occupent dans cet espace” (Anna Boschetti, *Pour un comparatisme réflexif*, in *L’espace culturel transnational*, cit., p. 49); “the ‘relatively autonomous’ literary field is intimately tied up with the surrounding social and cultural world” (Liesbeth Korthals Altes, *Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes*, in *Authorship Revisited*, cit., p. 117).

### 2.1.1 L'autore nel secondo dopoguerra

Lungi dal tracciare una 'sociologia della letteratura' complessiva, il presente capitolo verte su una breve riflessione riguardante il nuovo statuto dello scrittore nel secondo dopoguerra italiano. Come osserva anche Anna Boschetti, la sociologia contribuisce alla comprensione di un dato *ethos* autoriale:

La sociologie peut contribuer à la compréhension des stratégies textuelles que la rhétorique analyse comme "ethos discursif", en faisant émerger l'articulation et l'interaction entre tous les facteurs qui entrent en jeu dans la construction de l'image et de l'œuvre d'un auteur [...].<sup>8</sup>

Da un punto di vista strettamente sociale,<sup>9</sup> il campo letterario italiano del dopoguerra si presenta naturalmente come uno spazio improvvisamente aperto, liberato dal dilemma – da molti autori considerato doloroso – tra consenso con il regime fascista e ritiro in una 'torre d'avorio'. Comportando una libertà di espressione inconcepibile solo alcuni anni prima, la nascita della Repubblica Italiana segna dunque un notevole contrasto tra due generazioni letterarie. Gli scrittori della generazione più giovane, cui appartiene anche Parise, possono scegliere tra diversi influssi letterari per la costruzione del loro *habitus*<sup>10</sup> ovvero 'inconscio culturale' (cfr. Capitolo 1), senza doversi piegare a restrizioni imposte dal potere sotto la forma di direttive o censure. Se si vuole esaminare la figura dello 'scrittore irregolare', occorre dunque tener conto del contesto in cui egli opera, in questo caso una democrazia moderna in cui il dissenso è per forza inserito e accettato.

In secondo luogo va considerato lo spazio comunicativo in cui lo scrittore si esprime e chiarisce la sua poetica e/o visione del mondo. Anche qui si constata un cambiamento profondo rispetto alla prima parte del ventesimo secolo. L'avvento della televisione nel 1954 dà inizio a una progressiva visibilità di campi precedentemente 'astratti' quali la letteratura e la politica, trasformando i loro protagonisti in figure pubbliche, e anche la presenza di intellettuali su giornale e rivista aumenta grazie a un numero crescente di interviste. Perso il suo carattere elitario, l'intellettualità è ormai costretta ad adattarsi

---

<sup>8</sup> Anna Boschetti, *Pour un comparatisme réflexif*, in *L'espace culturel transnational*, cit., p. 27.

<sup>9</sup> Le implicazioni politiche verranno analizzate nella parte successiva.

<sup>10</sup> Ringrazio il professor Doise dell'Università di Ginevra per avermi segnalato il rapporto con il concetto di "rappresentazioni sociali", definite come "principes générateurs de prises de position qui sont liées à des insertions spécifiques dans un ensemble de rapports sociaux et organisant les processus symboliques intervenant dans ces rapports" (Willem Doise, *Les représentations sociales*, in *Psychologie sociale de la cognition*, a cura di N. Dubois, Paris, Dunod, 2005, p. 164).

alla mescolanza di cultura alta e bassa già iniziata sotto il fascismo,<sup>11</sup> ma culminante nel secondo Novecento. Che l'esistenza di questo nuovo "intellettuale-massa"<sup>12</sup> non venga tuttavia sempre accolta positivamente dagli interessati, è illustrato da Norberto Bobbio che si lamenta di un pubblico "dilatato smisuratamente"<sup>13</sup>.

È pur sempre necessario sottolineare che il periodo preso in considerazione, che va dall'immediato dopoguerra alla metà degli anni Ottanta, precede in buona misura l'era della "neotelevisione"<sup>14</sup> nonché la rivoluzione tecnologica, che si realizza verso la fine del millennio. Quest'ultima in particolare conduce a una nuova concezione inclusiva e virtuale di 'colui che crea', riducendo conseguentemente l'autorevolezza dello scrittore tradizionale: per dirla con le parole di Hartley, ormai "everyone is an author"<sup>15</sup>. Oltre a queste trasformazioni mediatiche, Bolongaro accerta una contemporanea "guerra alla cultura"<sup>16</sup> in contrasto con i decenni precedenti, in cui gli autori erano ancora ritenuti importanti 'voci' o 'firme' a seconda del medium.<sup>17</sup> Per la suddette ragioni, la posizione dell'autore tra gli anni Quaranta e Ottanta del ventesimo secolo è senz'altro unica nella storia letteraria: più presente nei nuovi media, egli è sempre e comunque considerato un'istituzione'.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, si assiste cioè a una progressiva apertura del campo letterario in senso democratico e comunicativo. Esso si estende anche geograficamente, in un mondo sempre più somigliante a un 'villaggio globale', trasportando la letteratura italiana da un contesto locale ad uno spazio internazionale. La figura dello scrittore va

---

<sup>11</sup> "una intellettualità non più concentrata nei soli settori, ultraminoritari, dell'alta cultura, ma diffusa e disseminata in tutti i gangli della trasmissione e della comunicazione del sapere" (Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, in *Storia d'Italia*, V, *La repubblica*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 446).

<sup>12</sup> Giulio Ferroni, *Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968)* in Id., *Profilo storico della letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi, p. 1025.

<sup>13</sup> Norberto Bobbio, *Il dubbio e la scelta. Intellettuali e potere nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 1993, p. 137.

<sup>14</sup> Il termine è stato coniato da Umberto Eco nel 1983.

<sup>15</sup> John Hartley, *Authorship and the Narrative of the Self*, in *A Companion to Media Authorship*, cit., p. 23. Il problema è stato affrontato nel Capitolo 1. Per completezza si cita anche l'osservazione sintetica di Woodmansee: "the computer is dissolving the boundaries essential to the survival of our modern fiction of the author as the sole creator of unique, original works" (Martha Woodmansee, *On the Author Effect*, in *The Construction of Authorship*, cit., p. 25).

<sup>16</sup> "from the 1980s onward, and with an accelerating pace since 1989, Italy has been witnessing nothing less than a war on culture" (Eugenio Bolongaro, *The Genesis of Our Project*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 6).

<sup>17</sup> Le frequenti sovrapposizioni di scrittore, intellettuale e giornalista verranno discusse in seguito.

quindi studiata all'interno di questo campo insieme più libero, palese ed esteso, in cui i posizionamenti rimangono nondimeno limitati, dal momento che i modelli culturali su cui poggiarsi per creare un ethos (cfr. Capitolo 1) sono in buona parte gli stessi.

Il concetto di “irregolarità” – di eccentricità o anticonformismo – è particolarmente fertile in un campo letterario in dialogo con la società e la politica. Bertrand chiarisce che la nozione di “querelle” è un “analizzatore potente del campo letterario”<sup>18</sup>, perché contiene idee di posizione e opposizione e dunque di dinamismo, oltre a richiedere una decisa presentazione di sé da parte dello scrittore. Le analisi dello studioso francese si limitano però a dispute o polemiche di tipo esclusivamente letterario, come la scelta di generi e la formazione di scuole. A quanto pare, il campo semantico del dissenso e della deviazione fornisce altrettanti spunti quando applicato alla visione del mondo di uno scrittore, vale a dire alle sue opinioni su letteratura, società e politica. Ciò vale anche in un campo letterario e intellettuale ritenuto ‘libero’, in cui persistono pur sempre delle credenze e delle ideologie condivise che ammettono contraddizione o rinuncia.

### 2.1.2 Intellettuali, ideologie

La prospettiva di questa tesi eccede dunque il campo letterario di base per avviare una analisi dello scrittore inteso come intellettuale piuttosto che come letterato. In questo caso, il posizionamento o l'ethos autoriale non si riferiscono tanto al campo, quanto al rapporto potenziale – critico, impegnato, inesistente ecc. – tra lo scrittore e la società. L'argomento richiede anzitutto un'analisi comparativa concisa delle particolarità dello scrittore-intellettuale nei paesi occidentali, nonché una breve analisi della natura delle idee e/o delle ideologie di cui egli si proclama fautore.

Il sostantivo “intellettuale” è di origine recente. In Francia, la parola appare nel 1898 in seguito al *J'accuse* di Emile Zola, in cui lo scrittore naturalista prese le parti del capitano Dreyfus. Dopo il famoso intervento zoliano, lo stesso giornale “L'Aurore” pubblicò un “manifesto degli intellettuali” in difesa del militare ebreo, coniando un nuovo termine atto a descrivere una categoria sociale sul nascere. Bongiovanni, cui si rimanda anche per ulteriori approfondimenti riguardanti la terminologia, coglie l'origine simbolica del sostantivo in quanto contenitore di ideali democratici:

... oltre ad entrare irreversibilmente nel linguaggio comune e a ricoprire lo spazio semantico [relativo] al rapporto complesso da instaurare tra cultura idee società e

---

<sup>18</sup> “puissant analyseur du champ littéraire”: Jean-Pierre Bertrand, Denis Saint-Amand e Valérie Stiénon, *Les querelles littéraires: esquisse méthodologiques*, “CONTEXTES”, 2012, 10, Querelles d'écrivains (XIXe-XXIe siècles): de la dispute à la polémique.

politica, acquisisce una sfumatura prevalente, anche se non sempre presente, che consegna l'intellettuale stesso [...] allo schieramento democratico e progressista.<sup>19</sup>

Di conseguenza, Zola stesso viene generalmente percepito come il 'primo' intellettuale occidentale, ovvero il prototipo dell'uomo di cultura che viene coinvolto in discussioni sociali e politiche a favore di una 'buona causa'.<sup>20</sup> Sapiro asserisce che l'autorevolezza dell'intellettuale – il quale si rivela dunque una figura essenzialmente novecentesca – derivi appunto dalle sue conoscenze non specifiche, consentendogli di promuovere un discorso universale e perfino "profetico" in un mondo sempre meno spirituale.<sup>21</sup>

In Italia, il sostantivo fa il suo ingresso nel 1925 con il "manifesto degli intellettuali fascisti" di Giovanni Gentile, designando un uomo colto (letterato, artista o scienziato) che si impegna nella società. In questo periodo appare anche la parola "intelligenzia", ricalcata dal termine russo di *intelligencija*, provando che gli intellettuali rappresentano ormai una categoria sociale e professionale specifica che supera il mondo strettamente culturale.

In confronto ad altre culture europee, in Italia (e in Francia) la parola "intellettuale" assume poche connotazioni negative.<sup>22</sup> L'analisi comparativa di Antonello chiarisce che la nozione "carries positive implications, both in reference to epistemic expertise and social prestige"<sup>23</sup> in entrambi i paesi romanzi, indicando un notevole contrasto con la situazione in Inghilterra. Per buona parte del ventesimo secolo, l'intellettuale italiano veniva considerato un "insostituibile testimone e 'interprete' della contemporaneità"<sup>24</sup> a causa della sua natura idealmente indipendente e spregiudicata. Lo si riteneva una voce autorevole in discussioni di carattere strettamente politico, capace di contribuire "alla comprensione della politica [...] e alla formazione dell'opinione pubblica"<sup>25</sup>.

---

<sup>19</sup> Bruno Bongiovanni, *Da Marx alla catastrofe dei comunismi. Traiettorie e antinomie del socialismo*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 179-180.

<sup>20</sup> Secondo Bourdieu, si tratta addirittura di una "invenzione dell'intellettuale" [invention de l'intellectuel] (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 185).

<sup>21</sup> "Prophetic discourse, grounded less in expert knowledge than in the aptitude for 'emotional preaching', is a particularly appropriate mode of 'universalisation' for writers" (Gisèle Sapiro, *Authorship and Responsibility. The Case of Emile Zola's Commitment in the Dreyfus Affair*, in *Authorship Revisited*, cit., p. 4).

<sup>22</sup> Benché non siano completamente assenti, come dimostra per esempio l'espressione "fare l'intellettuale".

<sup>23</sup> Pierpaolo Antonello, *Politics of (Dis)Engagement: Italian and British Intellectuals*, in *Creative Interventions*, cit., p. 340.

<sup>24</sup> Fernando Gioviale, *Oltre le barriere. Introduzione*, in *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*. Atti del convegno tenuto a Catania 6-8 maggio 2002, a cura di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004, p. 13.

<sup>25</sup> Carlo Serafini, *Introduzione. Parola di scrittore*, in *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2011, p. 15.

Oltre al prestigio considerevole dell'intellettuale italiano, colpisce il fatto che la sua figura si sovrapponga frequentemente a quella del letterato, in modo tale da divenirne quasi un sinonimo.<sup>26</sup> Con ciò l'Italia (come la Francia) differisce sensibilmente da altri paesi occidentali, in cui la categoria 'intellettuale' è piuttosto composta da scienziati o esperti che dispongono di conoscenze specialistiche. Epstein asserisce che la centralità degli scrittori-intellettuali – per definizione 'generalisti' – nella società italiana vada in parte spiegata con l'autorevolezza della critica letteraria in questo paese.<sup>27</sup> La mancanza di competenze specifiche di questa figura chiarisce del resto la necessità di giustificare la propria presa di parola, vale a dire di ideare una strategia retorica che includa anche la costruzione di un ethos autoriale. L'autorizzazione intellettuale è messa in rilievo da Pasquinelli, che nota che "intellectuals are the only social group that produces its own definition, its own self-representation"<sup>28</sup>.

Un'ultima ma non meno importante caratteristica dell'intellettuale italiano è la sua indipendenza non assoluta in quanto frequentemente screditata da un rapporto più o meno intenso con il potere. L'"autonomia da costrizioni morali e politiche"<sup>29</sup>, ritenuta una qualità primaria dell'intellettuale moderno, viene più volte smentita nel corso del ventesimo secolo, sia da ingerenze esplicite sia da correnti ideologiche dominanti nel campo letterario-intellettuale. Il manifesto fascista di Gentile, che introduce la parola "intellettuale" dandoci un'immediata connotazione di dipendenza politica, è in questo senso altamente significativo. Analogamente, sebbene da una prospettiva politica del tutto diversa, le nozioni di "egemonia culturale" e di "intellettuale organico" inventate poco dopo da Antonio Gramsci "si [distinguono] per una relazione preferenziale con il potere"<sup>30</sup>. Negli appunti raccolti nei *Quaderni del carcere*, il comunista sostiene perfino

---

<sup>26</sup> "The Italian tradition has mostly tended to associate the role of the 'intellectual' with that of the 'man of letters'" (Rita Gagliano, *The Historical Framework*, in *Creative Interventions*, cit., p. 10). Anche Pierpaolo Antonello evidenzia "the central role played in Italy by literature and by writers in the construction of public discourse and intellectual debate" (Pierpaolo Antonello, *Politics of (Dis)Engagement*, in *Creative interventions*, cit., p. 346). In enciclopedie letterarie i termini risultano frequentemente interscambiabili.

<sup>27</sup> "One of the main topics that has been the subject of debate in connection with the role and function of intellectualls in Italy is the status of literary studies and literary criticism in that country" (Mark Epstein, *The Intellectuals: Facing the Clerical Past and Present*, in *Creative Interventions*, cit., p. 27).

<sup>28</sup> Carla Pasquinelli, *From organic to neo-corporatist intellectuals: the changing relations between Italian intellectuals and political power*, "Media, Culture & Society", 1995, 17, 3, p. 413.

<sup>29</sup> "autonomy from moral and political constraints": Gisèle Sapiro, *Authorship and Responsibility*, in *Authorship Revisited*, cit., p. 1.

<sup>30</sup> "the work of Gramsci's 'organic' intellectual [...] is ultimately distinguished by a preferential relationship to power" (Rita Gagliano, *The Historical Framework*, in *Creative interventions*, cit., p. 13).

che è impossibile restare “autonomi e indipendenti dal gruppo sociale dominante”<sup>31</sup>. Il problema di autonomia intellettuale, sollevato tanto a destra quanto a sinistra, è stato reinterpretato e duramente criticato dal filosofo francese Julien Benda ne *Il tradimento dei chierici*.<sup>32</sup> A suo parere, l'intellettuale deve astenersi da discussioni di carattere politico per dedicarsi al contrario a meditazioni su valori universali come la giustizia e la verità, seguendo l'esempio dei ‘chierici’. Il trattato di Benda, pubblicato nel 1927 (e dunque in un periodo di notevoli cambiamenti politici nell'Europa occidentale), dimostra quanto l'indipendenza dei campi culturali fosse oggetto di discussione.<sup>33</sup>

Tuttavia il dilemma dello scrittore-intellettuale, tra torre d'avorio e impegno sociale e politico,<sup>34</sup> non si riduce assolutamente nel contesto del secondo dopoguerra. Secondo Bobbio, la sua situazione rimane per definizione paradossale: “nella misura in cui si fa politico, l'intellettuale tradisce la cultura; nella misura in cui rifiuta di farsi politico, la vanifica.”<sup>35</sup> L'opinione di Pasquinelli, secondo cui “gli intellettuali italiani non sono mai stati abbastanza prestigiosi per giustificarsi indipendentemente”<sup>36</sup>, è magari esagerata, ma è pur vero che il loro rapporto con il potere è sempre stato forte e che l'etichetta di “tutori della verità e dell'obiettività”<sup>37</sup> non di rado è stata compromessa.

Se si vuole esaminare la posizione degli scrittori-intellettuali nel secondo dopoguerra, bisogna anche soffermarsi sul loro complesso di idee ovvero sulle loro ‘ideologie’. Lenk

---

<sup>31</sup> Citato da Italo Bertelli, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (1949), in Id. *Tutto Gramsci. La vita e le opere. Il pensiero, l'attività politica e la critica letteraria*, Sesto San Giovanni, Bignami, 2010, p. 170. Gramsci parla inoltre di un “giornalismo integrale” (p. 192).

<sup>32</sup> Il libro è recentemente stato riedito da Einaudi (Julien Benda, *Il tradimento dei chierici. Il ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea*, Torino, Einaudi, 2012). Per un esame della posizione particolare di Julien Benda nel panorama intellettuale francese, si rinvia al contributo di Antoine Compagnon, *Julien Benda, un réactionnaire de gauche à la “NRF”*, in Id., *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 290-371.

<sup>33</sup> In un articolo sull'autonomia intellettuale, Luperini paragona la posizione di Benda in Francia al discorso di Croce in Italia (Romano Luperini, *Tradimento dei chierici e lavoratori della conoscenza*, “Italian Culture”, 2007, 24, 1, p. 171).

<sup>34</sup> Ringrazio il professor Bruno Bongiovanni dell'Università di Torino per la sua interpretazione del ruolo dell'intellettuale italiano postbellico, oggetto del suo corso di “Storia contemporanea”.

<sup>35</sup> Norberto Bobbio, *Il dubbio e la scelta*, cit., p. 23. L'articolo, pubblicato nel 1953, si intitola “La ‘forza non politica’”. Hollander riassume le implicazioni della posizione problematica dell'intellettuale: “L'idealismo e la fame di potere, l'estraniamento e l'impegno, la legittimazione degli ordinamenti sociali e il loro sovvertimento, l'autonomia e la disponibilità ad essere cooptati, l'ostentazione di impulsi critici e la loro subordinazione ad obiettivi ideologici, la capacità di meditazione e l'orientamento all'azione” (Paul Hollander, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, traduzione di L. Di Nucci, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 88).

<sup>36</sup> “Italian intellectuals never were sufficiently prestigious to achieve legitimation independently”: Carla Pasquinelli, *From organic to neo-corporatist intellectuals*, cit., p. 414.

<sup>37</sup> Zygmunt Bauman, *Intellettuali*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, p. 771.

ha evidenziato che quest'ultima parola viene utilizzata "in una varietà di accezioni"<sup>38</sup>, che secondo Aron rimandano in modo coerente al "ruolo delle rappresentazioni e delle idee di un gruppo sociale"<sup>39</sup>. In quanto tali le ideologie, legate a categorie specifiche di 'convinzioni', invitano ad applicare il concetto retorico di ethos.

Finora Ruth Amossy ha soltanto accennato all'impatto di un'"ideologia dominante"<sup>40</sup> su opere letterarie e su presentazioni autoriali, fatta eccezione per una breve analisi di un saggio di Jean Giono che si potrebbe qualificare come "ideologica".<sup>41</sup> In precedenza, anche Halsall si era dedicato all'argomento, pur notando cautamente che "l'idéologique apparaît du moins un peu 'mystérieux'"<sup>42</sup>, mentre Baumlin ha unicamente rilevato la necessità teorica di "acknowledge the presence and play of ideology within a speaker's or author's self-representations"<sup>43</sup>.

Un'analisi 'etica' che inserisce anche una dimensione ideologica sembra nondimeno promettente, in quanto introduce degli assi sociali e politici più netti su cui lo scrittore può posizionarsi. In questo modo, l'ethos pare rasentare la sociocritica, ovvero l'analisi del 'sociale' in opere letterarie, con cui condivide effettivamente l'importanza di idee e ideologie, divergendone però su alcuni piani sostanziali. In un numero di "Littérature" dedicato al rapporto tra analisi del discorso e sociocritica, Amossy osserva che l'ultimo approccio "problématis[e] les intentions du sujet parlant et la notion même de sujet"<sup>44</sup>, conducendo a un'esclusione della figura autoriale e tralasciando l'aspetto retorico del testo letterario. Inoltre, la sociocritica è fortemente condizionata dalle teorie marxiste, per cui non consente di esaminare in modo neutro un'ideologia (intesa come insieme di idee) priva di un modello prestabilito, come è il caso per lo scrittore irregolare.

In sostanza, l'ethos autoriale estende il metodo sociocritico mediante l'introduzione di un'ipotesi di persuasione latente nonché l'inserzione della nozione di campo<sup>45</sup> quale

---

<sup>38</sup> Kurt Lenk, *Ideologia*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, cit., p. 506.

<sup>39</sup> "toutes portent assurément autour du rôle des représentations et des idées d'un groupe social": Paul Aron, *L'idéologie*, "CONTEXTES", 2007, 2, L'idéologie en sociologie de la littérature.

<sup>40</sup> "Dans la mesure où [l'image de soi] s'élabore dans des cadres contraignants en fonction de modèles culturels entérinés, elle témoigne de la force de l'institution et de l'idéologie ambiante" (Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 38).

<sup>41</sup> Ruth Amossy, *L'ethos au carrefour des disciplines*, in *Images de soi dans le discours*, cit., pp. 127-154.

<sup>42</sup> Albert W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, p. 43.

<sup>43</sup> James S. Baumlin, *Introduction*, in *Ethos*, cit., p. XXII.

<sup>44</sup> Ruth Amossy, *De la sociocritique à l'argumentation dans le discours*, "Littérature", 2005, 140, Analyse du discours et sociocritique, p. 56.

<sup>45</sup> Per un'analisi teorica del campo letterario si rinvia al contributo di Joseph Jurt (*La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature*, in *Literature and Society: The Function of Literary Sociology in Comparative*



elemento mediatore che favorisce l'analisi del binomio “le texte et le social”<sup>46</sup>. Del resto, è lecito chiedersi se un tale approccio etico sia veramente ‘interdisciplinare’, dato che il campo politico-ideologico fa quasi parte della letteratura (e dell’intelligenza) italiana novecentesca. Le peculiarità dello scrittore-intellettuale nel contesto storico-letterario del secondo dopoguerra verranno analizzate nel Capitolo 3 al fine di capire la posizione ‘socialmente’ irregolare di Parise.

## 2.2 Inclusione di nuovi generi. Letteratura e giornalismo

La presunta irregolarità di uno scrittore non concerne soltanto il suo discorso sociale e politico, ma anche il suo percorso letterario e in particolare i generi prescelti. L'ethos autoriale è senza dubbio condizionato da queste scelte formali (cfr. Capitolo 1), per cui viene per esempio percepito come ‘romanziero’, ‘saggista’ o ‘poeta’, e cambia inoltre in modo fondamentale a seconda del genere: “le phénomène de la présentation de soi (ou de la construction discursive de l'ethos) trouve à se différencier en fonction des genres et des situations de discours”<sup>47</sup>.

Per questo sorprende che la presentazione di sé – oltre alle analisi classiche di testi autobiografici e autofinzionali – sia stata studiata quasi unicamente in generi narrativi, in cui la costruzione etica è di solito meno evidente. Non a caso, la critica foucaultiana sulla presenza autoriale verteva specificamente sulla “fiction”<sup>48</sup>. Ciononostante molte ricerche si sono incentrate su testi narrativi, e in modo particolare sul romanzo: Halsall focalizza l'attenzione sul “romanzo ideologico”<sup>49</sup>, Couturier sulle “strategie narrative” di “romanzieri”<sup>50</sup>, e Maingueneau sulla “narrazione letteraria”<sup>51</sup>. Inoltre quest'ultimo (come Bourdieu prima di lui) concepisce lo scrittore come il creatore di un’“œuvre”,<sup>52</sup>

---

*Literature*, a cura di B. Keunen e B. Eeckhout, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 43-55) e di Anna Boschetti (*Bourdieu's Work on Literature. Contexts, Stakes and Perspectives*, “Theory, Culture & Society”, 2006, 23, pp. 135-155).

<sup>46</sup> Paul Aron, *L'idéologie*, “CONTEXTES”, 2007, 2, L'idéologie en sociologie de la littérature.

<sup>47</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 42.

<sup>48</sup> Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, cit., p. 826.

<sup>49</sup> “le roman idéologique”: Albert W. Halsall, *L'art de convaincre*, cit., p. 11.

<sup>50</sup> “Les romanciers ont [...] inventé des stratégies narratives” (Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, cit., p. 155).

<sup>51</sup> “narration littéraire”: Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 38.

<sup>52</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, cit., p. 10; Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 43.

vale a dire di una forma tradizionale come il libro. Pochi studiosi si concentrano invece sulla categoria della “non fiction”, inclusi discorsi più brevi di tipo politico, filosofico o scientifico,<sup>53</sup> e tantomeno su generi ibridi.

### 2.2.1 Literary Journalism?

Il genere di scrittura a cavallo tra letteratura e giornalismo non è mai stato al centro di ricerche ‘etiche’, pur rivelandosi particolarmente interessante. Di solito, questo genere per definizione moderno viene scartato dalla critica perché ‘troppo poco’ letterario, in base a criteri di letterarietà non sempre trasparenti. Gioviale nota che l’“acquisizione definitiva al campo della pertinenza letteraria” non si è ancora pienamente realizzata, ragione per cui invita a guardare “oltre le barriere”<sup>54</sup>. A quanto pare, la forma ibrida è soprattutto “minore” in quanto “meno indagata e studiata”<sup>55</sup>. In fondo, il giornalismo letterario – o la letteratura giornalistica – ha “segnato la storia culturale”<sup>56</sup> di parecchi paesi occidentali, non ultima quella italiana.

Se ci si dispone a esaminare la posizione variabile di un autore all’interno del campo letterario, occorre idealmente conoscere tutta la sua produzione letteraria in modo da tracciarne lo sviluppo, le continuità e le eventuali svolte, riguardanti tanto gli scritti in sé quanto la corrispondente presentazione di sé. L’irregolarità generica si può riferire a diverse forme di apparizione nel campo, per esempio a un esordio (o entrata) deviante dalle norme letterarie, a una mescolanza radicale di generi tradizionali o addirittura a un rovesciamento dei valori, come nel caso del (neo)avanguardismo. Sono ugualmente significative le occasionali uscite dal campo nel mondo giornalistico, vale a dire in un ambiente giudicato meno nobile rispetto alla letteratura ‘vera e propria’. L’appellativo di “secondo mestiere”, oltre a chiarire l’idea di distanziamento dal campo primario, in fondo denota questa posizione apparentemente inferiore del lavoro giornalistico. Una tale gerarchia è senz’altro contestabile, tenendo conto della qualità stilistica di molto “giornalismo letterario”, termine che secondo l’ottica di Meuret può pure diventare un

---

<sup>53</sup> Ruth Amossy per esempio costituisce un’eccezione notando che “la présentation de soi en situation de fiction [est] abordée ici seulement de biais” (*La présentation de soi*, cit., p. 214).

<sup>54</sup> Fernando Gioviale, *Oltre le barriere*, in *La parola quotidiana*, cit.

<sup>55</sup> “una letteratura diciamo ‘minore’, meno indagata e studiata” (Carlo Serafini, *Introduzione*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 9).

<sup>56</sup> “[La] production [des journalistes littéraires], que ce soit en France, au Royaume-Uni ou aux États-Unis, a marqué l’histoire culturelle de ces différents pays”: Isabelle Meuret, *Le Journalisme littéraire à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle: regards croisés entre mondes anglophone et francophone*, “CONTEXTES”, 2012, 11, *Le littéraire en régime journalistique*.

“ossimoro”<sup>57</sup>. Lahire nota più cautamente che il secondo mestiere presume in ogni caso un'attitudine “plus ou moins proche de l'activité d'écriture littéraire”<sup>58</sup>.

La discussione sul carattere letterario o meno di questa forma eterogenea fuoriesce del resto dalla prospettiva di questa tesi. Il fatto di aver scelto la figura autoriale come perno della ricerca giustifica già di per sé la presa in considerazione di tutto quello che egli ha firmato e pubblicato, e con cui si è in seguito posizionato nel campo. Il mestiere di scrittore-giornalista si sovrappone inoltre senza problemi a quello dell'intellettuale, risultando in una triplice identità che convalida tanto più la nostra prospettiva etica.<sup>59</sup> In fin dei conti la presentazione di sé di un autore di libri, siano essi romanzi o raccolte di racconti o poesie, prosegue, anzi si intensifica (cfr. infra), su giornali e riviste.

“Les appartenances génériques des énoncés ne sont pas une enveloppe contingente, elle font partie intégrante du message”<sup>60</sup>. Se si condivide questa teoria di Maingueneau, occorre dunque accertare quali siano le caratteristiche del giornalismo letterario. Una tale analisi deve concentrarsi sugli elementi rilevanti per l'ethos autoriale, nonché sul modo in cui quest'ultimo può deviare dalla presentazione di sé nella forma tradizionale del libro.

In primis, diversamente dal libro, il giornale fornisce uno spazio decisamente pubblico, in cui lo scrittore-giornalista si esprime facilmente (anche se non necessariamente) in prima persona.<sup>61</sup> Secondo John Bak, uno dei fondatori del campo di ricerca del “literary journalism”, l’“enfasi sulla voce autoriale”<sup>62</sup> è una caratteristica fondamentale, benché problematica, del genere. In fondo, si ha a che fare con una ‘mediatizzazione’ crescente di una figura autoriale che per secoli era stata confinata al mondo delle lettere. Meizoz ricollega l'apparizione di autobiografie nella prima parte dell'Ottocento alla nascita del giornalismo moderno, considerandole due simboli dell’“era dell'individuo”:

---

<sup>57</sup> “oxymore”: Isabelle Meuret, *Le Journalisme littéraire*, cit.

<sup>58</sup> Bernard Lahire, *La condition littéraire*, cit., p. 273.

<sup>59</sup> Il termine “intellettuale” appare per esempio nell'introduzione alla raccolta su letteratura e giornalismo curata da Serafini (Carlo Serafini, *Introduzione*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 50).

<sup>60</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 231.

<sup>61</sup> La nostra concezione della letteratura come atto essenzialmente comunicativo differisce notevolmente da quella di Holt: “Surely what an artist betrays in art is not a matter of communication. If literary writing has any single proper function, it is, quite trivially, to create a fictional, poetic, or dramatic world” (Jason Holt, *The Marginal Life of the Author*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, cit., p. 71).

<sup>62</sup> “emphasis on authorial voice”: John S. Bak, *Introduction*, in *Literary Journalism Across the Globe. Journalistic Traditions and Transnational Influences*, a cura di J. S. Bak e B. Reynolds, Amherst, University of Massachusetts Press, 2011, p. 1.

Dans les genres apparus à l'ère de l'individu [...] la question de la figuration ou de la "présentation de soi" de celui qui prend la parole devient essentielle. Elle ne fait que s'accroître avec la médiatisation croissante de la littérature dès les années 1830, au moment de la mise en place du journalisme moderne.<sup>63</sup>

Questa esibizione personale in pubblico si accompagna inoltre ad una sensibilità acuta nei confronti dell'attualità o, *ex post*, del contesto storico preso in esame. John Bak parla di un genere che è "more culturally bound than literature and more politically sensitive than journalism"<sup>64</sup>. Ciò sembra tanto più vero in Italia, in cui i mestieri di scrittore e di intellettuale si intrecciano di frequente. Oltre a questo legame con il reale, Aron scorge anche una dimensione metaletteraria: un autore può servirsi dello spazio giornalistico "soit pour y manifester des prises de position 'extra-littéraires' (engagement politique, par exemple), soit pour y 'parler littérature'"<sup>65</sup>. Per entrambe le ragioni, il giornalismo letterario permette di studiare non soltanto l'ethos in sé ma anche i motivi sottesi.

Il genere ibrido non è soltanto proficuo per questo rapporto con il contesto storico-letterario, ma anche per le sue proprietà formali. Così, gli scritti giornalistici di letterati si distinguono comunemente per uno stile piuttosto quotidiano ed elementare rispetto alla letteratura 'alta'. In un'analisi comparativa degli elzeviri di alcuni scrittori, Bonomi accerta "una misura fatta di medietà, di chiarezza, di leggibilità"<sup>66</sup>. Lo stile più concreto si ricollega naturalmente al mezzo di comunicazione del giornale, che richiede articoli accessibili a un pubblico di lettori più esteso. Clerici sostiene che, in questo caso, anche lo stesso scrittore-giornalista ha "una maggiore consapevolezza del ruolo centrale del destinatario"<sup>67</sup>. Bisogna comunque aggiungere che questo destinatario non è per forza il lettore medio, ma può anche essere il gruppo ristretto di colleghi intellettuali con cui l'autore ingaggia una discussione interiore al campo letterario.

Inoltre, le dimensioni ridotte del testo giornalistico invitano a studiare le possibilità nonché le limitazioni della presentazione di sé, non più nella solita forma romanzo ma nella 'forma breve'. Quest'ultima denominazione contiene comunemente una quantità di sottogeneri di tipo narrativo e saggistico, la cui costellazione concreta dipende però dalla cultura giornalistica del paese in questione, come si dimostrerà in seguito. È grazie a questa eterogeneità che il giornalismo letterario consente di accertare le analogie e le

---

<sup>63</sup> Jérôme Meizoz, "Posture" et champ littéraire, in *L'espace culturel transnational*, cit., p. 275.

<sup>64</sup> John S. Bak, *Introduction*, in *Literary Journalism Across the Globe*, cit., p. 7.

<sup>65</sup> Paul Aron, *Présentation*, "Textyles", 2010, 39, Les écrivains-journalistes.

<sup>66</sup> Ilaria Bonomi, *Sulla lingua dell'elzeviro tra letteratura e giornalismo*, in *Lingue stili traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, a cura di F. Frasnèdi e R. Tesi, Firenze, Cesati, 2004, p. 300.

<sup>67</sup> Luca Clerici, *Introduzione*, in *Scrittori italiani di viaggio*, I, 1861-2000, a cura di L. Clerici, Milano, Arnoldo Mondadori, 2013, pp. XXXIII.

differenze di presentazioni di sé in diversi contesti generici. In questo modo, si reclama un'inclusione di generi precedentemente tralasciati dagli studiosi dell'ethos letterario.

Infine, la diversità della presenza autoriale su giornali e riviste è anche connessa alle caratteristiche del mezzo stesso. La firma autoriale, che contiene un'evidente "funzione classificatoria" se si vuole richiamare le parole di Foucault (cfr. anche Capitolo 1), torna in modo quasi giornaliero o comunque frequente, consentendo all'autore delle continue conferme e/o smentite del suo ethos precedente. Per simili motivi di tempo, è probabile che la revisione del testo giornalistico eseguita dai redattori del giornale o del periodico sia meno determinante rispetto al lavoro editoriale di un libro, implicando un rapporto più diretto tra autore e testo. Di gran lunga più importante di quest'ultima ipotesi non del tutto verificabile è però il fatto che la scelta stessa del luogo di pubblicazione possa condizionare l'immagine autoriale presso i lettori. Infatti, buona parte dei quotidiani ha un orientamento politico esplicito, o almeno una precisa reputazione (popolare, elitaria settoriale ecc.). Se dunque l'autore decide di scrivere per una certa testata – in base alle sue convinzioni oppure per mere ragioni economiche –, dà pur sempre l'impressione di accordarsi con le idee promosse da essa.

La combinazione di giornalismo e letteratura si rivela dunque feconda per una quantità di ragioni personali, contestuali e formali. La figura dello scrittore-giornalista, incline a parlare in prima persona su temi di attualità, invita a studiare proprietà e motivi di una presentazione di sé autoriale, mentre la forma ibrida permette di elaborare una visione d'insieme delle varianti generiche. Infine, il mezzo stesso fornisce un ethos 'quotidiano' assai diverso da quello letterario abituale.

Ciò non vuol dire che il giornalismo letterario sia un genere coerente. In realtà, esso varia a seconda delle tradizioni culturali di un paese, senza avere necessariamente un quadro concettuale che delinea il fenomeno in modo esplicito. L'esempio più famoso di una tale dichiarazione di principi è senza alcun dubbio il "New Journalism" introdotto da Tom Wolfe nel 1973, termine che si applica pure a romanzi di carattere giornalistico. Prototipo del genere sarebbe il "non fiction novel" *A sangue freddo* di Truman Capote, in cui si impiega il giornalismo (vale a dire un fatto realmente accaduto) come "strumento di creazione letteraria"<sup>68</sup>, attuando una doppia trasgressione generica.

Stranamente, il fenomeno statunitense è stato percepito come la *prima* attestazione di un genere al confine tra giornalismo e letteratura, senza prendere in considerazione altre varianti storiche o geografiche, che in realtà abbondano. La tradizione americana

---

<sup>68</sup> Andrea Guiati, *Riflessioni sul romanzo del New Journalism*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*. Atti del simposio internazionale tenuto a Roma il 18 novembre 2005, a cura di G. Costa e F. Zangrilli, Caltanissetta, Sciascia, 2005, p. 36.

si limita di regola alla “narrative nonfiction”<sup>69</sup> impedendo una definizione più ampia del genere al di fuori del contesto anglosassone. La IALJS,<sup>70</sup> un’associazione internazionale creata nel 2006, ha cercato di porre rimedio a questa lacuna, invitando studiosi di varie nazioni a presentare le loro ricerche su forme eterogenee di giornalismo e letteratura che, diversamente dal “New Journalism”, mancano di una chiara terminologia. L’analisi comparativa ha svelato diverse analogie e differenze tra culture nazionali, conducendo alcuni membri ad affermare che il “giornalismo letterario” ormai “globale” non sia più un semplice genere: secondo Tulloch e Keeble si tratta anzi di “un campo in cui diverse tradizioni e pratiche di scrittura interagiscono”<sup>71</sup>, mentre Bak suggerisce di elevarlo “al livello di una disciplina”<sup>72</sup>. Ultimamente si constata anche un interesse crescente per le mescolanze di giornalismo e letteratura in ambito francofono (e in particolare belga),<sup>73</sup> dove si scoprono “numerosi punti di convergenza”<sup>74</sup> con il mondo anglosassone.

## 2.2.2 Particolarità del caso italiano

Nell’introduzione al volume *Literary Journalism Across the Globe*, Bak osserva che “[a]t the end of the nineteenth century, several countries were developing journalistic traditions similar to what we identify today as literary journalism or literary reportage”<sup>75</sup>. Uno di questi paesi è l’Italia, dove la tendenza si manifesta definitivamente nel 1901, quando il “Giornale d’Italia” di Bergamini introduce la “terza pagina” quale luogo di letteratura e cultura. Qualche anno dopo, la pagina viene anche inserita nel “Corriere della Sera” di Albertini, avviando una tradizione giornalistica che si fermerà solamente alla fine del ventesimo secolo. La variante italiana del “giornalismo letterario” si rivela eccezionale per diverse ragioni: il concetto stesso di terza pagina, quale presenza letteraria vistosa

---

<sup>69</sup> Mark Kramer, *Breakable Rules for Literary Journalists*, in *Literary Journalism: a New Collection of the Best American Nonfiction*, a cura di N. Sims e M. Kramer, New York, Ballantine, 1995, p. 1.

<sup>70</sup> International Association for Literary Journalism Studies. Chi scrive ha partecipato all’ottavo convegno organizzato a Tampere nella primavera del 2013, con il contributo *Travel Correspondence as a Literary Game of Chess: the Positioning of the Writer Behind the “Inviato Speciale”*.

<sup>71</sup> “a field where different traditions and practices of writing intersect”: John Tulloch e Richard Lance Keeble, *Introduction: Mind the Gap: On the Fuzzy Boundaries between the Literary and the Journalistic*, in *Global Literary Journalism. Exploring the Journalistic Imagination*, a cura di R. L. Keeble e J. Tulloch, Bern, Peter Lang, 2012, p. 7.

<sup>72</sup> “to the level of a discipline”: John S. Bak, *Introduction*, in *Literary Journalism Across the Globe*, cit., p. 18. Corsivo mio.

<sup>73</sup> Come testimoniano fra l’altro due numeri recenti di due riviste in linea: “Textyles”, 2010, 39. Les écrivains-journalistes; “COnTEXTES”, 2012, 11, Le littéraire en régime journalistique.

<sup>74</sup> “de nombreux points de convergence”: Isabelle Meuret, *Le Journalisme littéraire*, cit.

<sup>75</sup> John S. Bak, *Introduction*, in *Literary Journalism Across the Globe*, cit., p. 1.

su giornali, la figura dello scrittore-giornalista-intellettuale, e la varietà di generi di cui quest'ultimi dispongono.

“La separazione tra letteratura e giornalismo [...] è meno netta in Italia che altrove”<sup>76</sup>, scrive Guido Piovene in un suo articolo del 1965. La terza pagina è infatti un fenomeno giornalistico che non ha pari in altri paesi occidentali.<sup>77</sup> Falqui sostiene che la pagina consente “un più frequente e diretto e reciproco contatto fra società e cultura”<sup>78</sup>. Per di più, essa contribuisce considerevolmente alla trasformazione della lingua dei letterati rendendola più “viva, discorsiva, parlata”<sup>79</sup>, come sottolinea De Sanctis. Per queste due ragioni, molti la ritenevano – e tuttora ritengono – uno spazio prestigioso sospeso tra attualità giornalistica e cultura alta, ovvero “un’istituzione dei quotidiani italiani”<sup>80</sup>.

La terza pagina si caratterizza per una struttura più o meno fissa, essendo di solito composta da un elzeviro a sinistra, la corrispondenza o il taglio al centro, e la varietà a destra.<sup>81</sup> L’elzeviro, terreno eletto del letterato, è frequentemente stato descritto quale “simbolo della fusione di letteratura e giornalismo”<sup>82</sup>. Secondo Bertoni, esso è anzitutto interessante per la sua eterogeneità, proveniente da una notevole mancanza di regole.<sup>83</sup> Se lo scrittore pubblica le sue corrispondenze di viaggio o di guerra – in veste di inviato speciale –, la sua firma compare inoltre in basso al taglio. Talvolta, il suo nome spunta anche al di fuori della terza pagina, specie quando egli si trasforma in intellettuale o in critico letterario o critico d’arte. Lo scrittore-giornalista si disperde in questo modo sul giornale, ignorando le distinzioni tra letteratura e giornalismo.

Durante la prima parte del Novecento, e in particolare durante il ventennio fascista, l’elzeviro accoglieva prevalentemente delle prose d’arte presentandosi come il “salotto buono”<sup>84</sup> del giornale, dedicato alle “belle lettere”<sup>85</sup>. Secondo alcuni, l’articolo simbolo

---

<sup>76</sup> Guido Piovene, “La Stampa”, 30 gennaio 1965, citato in Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969, p. 121.

<sup>77</sup> L’italianità del fenomeno è stata rilevata da vari studiosi. Fichera lo descrive per esempio come “elemento tipico del giornalismo italiano e ‘involucro’ storico di una gran parte della letteratura italiana e della cultura del ‘bel paese’ in senso lato” (Ada Fichera, *La Terza Pagina. Una tradizione italiana fra giornalismo e letteratura*, Acireale, Bonanno, 2007, p. 9).

<sup>78</sup> Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 135.

<sup>79</sup> Francesca De Sanctis, *La Terza pagina ieri e oggi*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, cit., p. 249.

<sup>80</sup> Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 11.

<sup>81</sup> Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 162.

<sup>82</sup> Ada Fichera, *La Terza Pagina*, cit., p. 46. Benvenuto parla di uno “snodo insostituibile intorno al quale giudicare i rapporti fra letteratura e informazione” (Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002, p. 11).

<sup>83</sup> “la sua indefinità, la sua natura proteiforme e la sua conseguente apertura a sperimentazioni e ibridazioni” (Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 53).

<sup>84</sup> Francesca De Sanctis, *La Terza pagina ieri e oggi*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, cit., p. 252.

della terza pagina equivaleva pure ad una riprovevole “*turris eburnea*”<sup>86</sup>. Poco dopo, nel clima democratico del secondo dopoguerra, questo genere di articolo prestigioso pare progressivamente modernizzarsi, trovando un equilibrio tra giornalismo e letteratura. De Sanctis nota che “a metà degli anni Cinquanta [l’elzeviro] ha iniziato a trasformarsi, abbandonando poco alla volta la sua tradizionale struttura”<sup>87</sup>. In un contributo recente, Bonomi dimostra che l’elzeviro dei quotidiani repubblicani si distingue per “una prosa specificatamente giornalistico-narrativa”<sup>88</sup>, confermando l’intuizione di Falqui del 1969 secondo cui esso si era decisamente “trasformato e adeguato [...] alle esigenze attuali”<sup>89</sup>. Il prestigio della terza diminuisce tuttavia alla fine del Novecento, e la pagina sparisce definitivamente nei primi anni Novanta. Tra gli ultimi quotidiani ad abbandonarla c’è il “Corriere della Sera”, dove l’abolizione avviene solo nel 1992 dopo l’entrata in scena del direttore Paolo Mieli. La formula significativa di “Cultura e spettacolo”, introdotta dal cosiddetto “mielismo” (neologismo che descrive le profonde trasformazioni subite dal quotidiano di via Solferino verso la fine del millennio) per sostituire la pagina culturale tradizionale, sembra segnare la fine del rapporto reciproco e ‘tipicamente italiano’ tra giornalismo e letteratura. Il periodo giornalistico di Goffredo Parise, dal 1947 al 1986, e con maggiore intensità a partire dal 1955, coincide in buona misura con il culmine della terza pagina moderna, repubblicana.

Lasciando da parte le opinioni più o meno favorevoli sulla terza pagina e sull’elzeviro,<sup>90</sup> rimane il fatto che la collaborazione di letterati a periodici sia sempre stata intensa in Italia. Conseguentemente, non soltanto il confine che intercorre tra le due discipline in questione pare meno chiara, ma anche la distinzione stessa tra scrittore e giornalista.<sup>91</sup> La pubblicazione frequente di raccolte di articoli in un primo tempo apparsi su giornale (sotto lo stesso occhiello o no) costituisce un esempio emblematico di questa confusione tra mestieri.

Bisogna però tener conto di alcune particolarità del contesto culturale italiano che condizionano il celebre doppio mestiere. De Sanctis nota giustamente che la decisione

---

<sup>85</sup> Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 12.

<sup>86</sup> Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 166.

<sup>87</sup> Francesca De Sanctis, *La Terza pagina ieri e oggi*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, cit., p. 254.

<sup>88</sup> Ilaria Bonomi, *Sulla lingua dell’elzeviro tra letteratura e giornalismo*, in *Lingue stili traduzioni*, cit., p. 277.

<sup>89</sup> Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 171.

<sup>90</sup> Montale parlò di una “bella e utile tradizione”, mentre Moravia ne constatò una “doppia crisi” legata alle peculiarità delle due discipline (cfr. Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit. p. 96 e 93).

<sup>91</sup> De Pascale rileva una “distinzione tra letterato e giornalista meno evidente che in altri paesi” (Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 237n).



autoriale di scrivere per giornali o settimanali non era sempre una scelta intenzionale, essendo frequentemente dettata da ragioni economiche: “Dietro questo mescolamento di ruoli c’era la fragilità del mercato culturale, che non consentiva agli scrittori di poter contare su una solida affermazione e di conseguenza sulla sicurezza economica”<sup>92</sup>. Così, anche molti scrittori che viaggiavano su commissione di un periodico erano costretti a fornire delle corrispondenze con regolarità – anche se non erano del tutto convinti del risultato.<sup>93</sup>

Dato il suo ‘eclettismo’, lo scrittore-giornalista assume inoltre alcune caratteristiche dell’intellettuale (cfr. sopra). Così, nei suoi articoli egli si rivolge di buon grado ad altri membri della sua categoria sociale – l’intelligenza –, a scapito del pubblico di lettori medi, preferendo rimanere nel suo campo familiare anziché entrare in rapporto diretto con la società. Secondo Asor Rosa, questo fenomeno si spiega mediante la “componente specificamente letteraria” del giornalismo italiano, che “solletica e favorisce gli umori e le aspettative di un ristretto pubblico elitario, [mentre] mortifica e allontana la grande massa”<sup>94</sup>. La somiglianza (vale a dire la sovrapposizione) con la figura dell’intellettuale torna anche nella frequente interconnessione con il mondo politico, considerata come un’eredità del ventennio fascista.<sup>95</sup> Asor Rosa osserva che “questa sintesi di letteratura-politica-giornalismo rappresenta una delle cifre distintive del giornalismo italiano”<sup>96</sup>.

Se lo scrittore-giornalista-intellettuale è dunque una figura estremamente presente nel mondo culturale del secondo dopoguerra, egli non gode per definizione delle libertà assolute associate con una democrazia moderna. Per le ragioni sopramenzionate, il suo mestiere si rivela anzi “difficile”<sup>97</sup>. In anni recenti, la figura dello scrittore-giornalista è stata al centro di vari volumi imperniati su ‘casi’ famosi, in cui solitamente prevale una prospettiva biografica o tematica.<sup>98</sup> Un esame ‘etico’, cioè retorico, del posizionamento

<sup>92</sup> Francesca De Sanctis, *La Terza pagina ieri e oggi*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, cit., p. 252.

<sup>93</sup> Falqui nota che “quasi tutti i viaggi dei quali viene presentata pubblica testimonianza scritta, sono compiuti per conto o ad uso di un giornale” (Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 110). Anche De Pascale rileva che “quasi tutti i letterati italiani che hanno raccontato le loro esperienze al di fuori dei nostri confini lo hanno fatto in prima istanza per conto di quotidiani e periodici” (Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 237).

<sup>94</sup> Alberto Asor Rosa, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, in *Storia d’Italia. Annali*, IV, *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, p. 1233. Franco Fortini, citato da Asor Rosa, descrive il fenomeno come un “corto circuito”.

<sup>95</sup> “la frattura fascista ha condizionato assai più pesantemente questa branca della cultura italiana di quanto non sia accaduto per altri settori” (Alberto Asor Rosa, *Il giornalista*, in *Storia d’Italia*, cit., p. 1232).

<sup>96</sup> Ivi, p. 1242.

<sup>97</sup> Si rimanda al sottotitolo scelto da Asor Rosa per il suo capitolo nella *Storia d’Italia* di Einaudi.

<sup>98</sup> *La parola ‘quotidiana’. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, a cura di F. Gioviale, cit.; *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, a cura di G. Costa, cit.; *Scrittori e giornalismo. Sondaggi sul Novecento letterario*

autoriale sembra però altrettanto promettente, in quanto riesce a svelare il modo in cui lo scrittore-giornalista (e in particolare quello irregolare) affronta o evita le restrizioni imposte e cerca di riacquistare un alto grado di autonomia.

Un'ultima ragione per cui il giornalismo letterario italiano risulta interessante per uno studio 'etico' è la grande varietà di generi cui lo scrittore può ricorrere. La costruzione stessa del giornale, che prevede spazio in terza pagina come altrove (cfr. sopra) riflette questa diversità notevole di forme, dimensioni e norme redazionali. Ferretti rileva che nel periodico repubblicano "lo scrittore si affiancherà al cronista o al critico-recensore, il reportage di viaggio al giornalismo di servizio, il discorso personalizzato all'inchiesta documentata"<sup>99</sup>. La confusione di mestieri si traduce dunque in un complesso di generi non o poco definiti, per cui è senza alcun dubbio comprensibile che Gioviale si valga di "aree parzialmente contigue"<sup>100</sup> quale il reportage o il saggio per definire dei generi tra letteratura e giornalismo. A quanto pare, si può suddividere il giornalismo letterario di stampo italiano in almeno quattro generi o categorie, che corrispondono ad altrettante professioni: il racconto, il reportage, il saggio e la recensione. Si tratta di un insieme di generi non soltanto vari ma anche meno tipici, vale a dire meno esaminati dalla critica letteraria tradizionale.

Il primo sottogenere, il racconto, viene solitamente pubblicato nello spazio riservato al celebre elzeviro (articolo per definizione proteiforme), sulle colonne a sinistra della terza pagina. Il racconto è l'unico tipo di articolo consegnato dallo scrittore-giornalista che può contenere una dose di finzione. In Italia, la narrazione breve si richiama a una tradizione secolare che, traendo origine dalla novella boccacciana,<sup>101</sup> in epoca recente si traduce quasi sempre nel genere del racconto. Siciliano, scrutando la forma breve nella letteratura italiana, circoscrive quest'ultimo come "la parola che ci accompagna verso gli orizzonti della narrativa post-romantica e novecentesca"<sup>102</sup>. Prendendo in esame un racconto pubblicato su giornale, occorre dunque capire in quale modo lo scrittore può presentarsi in un testo che è allo stesso tempo finzionale – come la forma romanzo –, e quotidiano, pubblico.

---

italiano, a cura di M. Dondero, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2009; *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, cit.

<sup>99</sup> Gian Carlo Ferretti e Stefano Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 88.

<sup>100</sup> Fernando Gioviale, *Oltre le barriere*, in *La parola 'quotidiana'*, cit., p. 12.

<sup>101</sup> Siciliano descrive la novella come una forma "così peculiare, così italiana" (Enzo Siciliano, *Racconti di un secolo, storia di un paese. Introduzione*, in *Racconti italiani del Novecento*, I, a cura di E. Siciliano, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, p. XXI).

<sup>102</sup> Ivi, p. IX.

Oltre ad essere narratore, un mestiere in fin dei conti contiguo a quello del letterato tradizionale, lo scrittore-giornalista può anche presentarsi in veste di inviato speciale. In questo caso, il suo articolo appare di solito al centro della terza pagina, sulle colonne dedicate alla “corrispondenza”. Il genere del reportage, parola che curiosamente non è mai stata tradotta in italiano, è a più riprese stato elogiato per le sue qualità letterarie. Falqui, per esempio, lo introduce come un “pregevole capitolo della nostra letteratura del Novecento”<sup>103</sup> nel suo intero (prima parte inclusa), mentre Clerici sostiene che sono soprattutto i reportages del secondo dopoguerra ad aver accreditato “definitivamente l'odeporica come un genere letterario a pieno titolo”<sup>104</sup>. Dal canto suo, Pellegrini crede che il genere sia ancora “considerato tutto sommato secondario, minore, rispetto alla scrittura d'invenzione vera e propria”<sup>105</sup>, un'opinione che trova conferma nello spazio minimo previsto per gli scritti di viaggio nelle enciclopedie letterarie. Il genere sembra comunque pertinente per la nostra analisi etica, non ultimamente perché contiene un deciso “punto di vista dell'io narrante”<sup>106</sup>, che consente allo scrittore di posizionarsi nel campo letterario-intellettuale cui appartiene. Farnetti osserva che all'origine di questa scrittura sta “un'esperienza, una situazione biografica di eccezionale rilievo che *per vari motivi* può convertirsi in scrittura”<sup>107</sup>. Occorre dunque svelare tanto le strategie, quanto le relative ragioni della presentazione di sé del corrispondente.

Il saggio costituisce una terza categoria letteraria che appare anche, ma non solo, su quotidiani e periodici. Gli articoli saggistici di letterati sono di solito sparsi sul giornale: possono assumere la forma dell'elzeviro (Falqui conferma che “nella sfera dell'elzeviro rientra anche la capacità saggistica”<sup>108</sup>) o spuntare in prima pagina, per esempio come articolo di risvolto. Gli scrittori-saggisti vengono generalmente percepiti come firme prestigiose, ‘intellettuali’ che “ben presto acquistano una propria riconoscibilità [e] con il tempo diventano di fatto interlocutori autorevoli”<sup>109</sup>. Tra il genere si annovera anche

---

<sup>103</sup> Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 113. Anche secondo Farnetti, “si sono individuate anche in area italiana opere meritevoli di interesse puntuale, in grado di [...] promuovere [la categoria] a genere letterario non sospetto” (Monica Farnetti, *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini, 1994, p. 9).

<sup>104</sup> Luca Clerici, *Introduzione*, in *Scrittori italiani di viaggio*, II, 1861-2000, cit., p. XC.

<sup>105</sup> Angelo Pellegrini, *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, p. 14.

<sup>106</sup> Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 239.

<sup>107</sup> Monica Farnetti, *Reportages*, cit., p. 13. Corsivo mio.

<sup>108</sup> Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., pp. 149-150.

<sup>109</sup> Graziella Pulce, *Elogio della discontinuità. Di alcuni tratti della scrittura saggistica nella letteratura italiana novecentesca*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 114.

l'articolo di attualità, firmato da uno scrittore, che non possiede tutte le proprietà di un saggio classico, per esempio perché manca di una precisa struttura argomentativa o di un punto di vista esplicito. La nostra decisione di includere la saggistica nei generi tra letteratura e giornalismo si accorda con l'opinione di Berardinelli, secondo cui essa è “un genere letterario fondamentale”<sup>110</sup>, però è altrettanto dettata dall'opportunità di scoprire e di comprendere il ragionamento dello scrittore-intellettuale, il suo ‘sistema’, la sua visione del mondo. L'inclusione risponde inoltre al nostro obiettivo di studiare la figura dello scrittore-giornalista nelle sue diverse apparenze.

Un ultimo sottogenere del ‘giornalismo letterario’ italiano è la recensione, termine che indica tanto la critica letteraria quanto la critica d'arte. Inizialmente, le recensioni degli scrittori-critici (e critici militanti) apparivano soprattutto in terza pagina, ma nel corso del ventesimo secolo si accerta un progressivo spostamento verso pagine speciali dedicate alla letteratura. Un esempio di questa evoluzione, che conduce finalmente alla cancellazione della terza pagina nella sua interezza, è l'introduzione del “Corriere dei libri”, poi ribattezzato “Corriere letterario”. Il numero di scrittori-critici sembra però aumentare nel secondo dopoguerra, come è stato rilevato da Casadei, che cita i nomi di Calvino e Pasolini.<sup>111</sup> Se si prende in esame l'ethos di un autore, le recensioni rivestono anzitutto importanza per la loro dimensione metaletteraria inerente. Biagini evidenzia che la critica letteraria (e in generale, la critica d'arte) di uno scrittore, “anche quando non è riferita alla propria opera creativa, non è quasi mai scindibile da essa, quasi mai è scissa dalla poetica personale”<sup>112</sup>.

In sostanza, il genere sul confine tra letteratura e giornalismo fornisce vari spunti per l'analisi etica. Così, consente di esaminare la presentazione di sé autoriale in uno spazio più pubblico quale la stampa nonché di elaborare una visione d'insieme comprendente diversi generi, finzionali e non. La quasi continua presenza di un io narrante, l'identità versatile dello scrittore-giornalista e il genere ibrido stesso si rivelano inoltre fertili per una messa a punto di alcuni tratti distintivi dello “scrittore irregolare”. In questo modo si propone di prendere in considerazione degli scritti giornalistici generalmente meno studiati. La scelta del corpus parisiense verrà presentata e motivata nel Capitolo 4.

---

<sup>110</sup> Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 9.

<sup>111</sup> “A partire dal secondo dopoguerra sono stati molto più numerosi gli scrittori-critici” (Alberto Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 34).

<sup>112</sup> Enza Biagini, *La critica militante. La saggistica. La critica degli scrittori*, in Enza Biagini, Augusta Brettoni e Paolo Orvieto, *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci, 2009, p. 321.

## 2.3 Elaborazione di una metodologia precisa

La posizione irregolare di uno scrittore nel campo letterario può riguardare tanto il suo discorso sociale e politico 'anomalo' quanto la sua carriera capricciosa contrassegnata da scelte generiche meno scontate. Tuttavia concerne anche, se non soprattutto, l'ethos discorsivo, vale a dire la persuasione elaborata entro un discorso, fondata sul presunto carattere di chi scrive. La lacuna principale delle teorie dell'ethos letterario in generale è appunto la concezione di una metodologia idonea a studiare la costruzione testuale di una presentazione di sé autoriale, che estende l'analisi di aspetti chiaramente attinenti alla 'persona' (per esempio l'uso di pronomi personali) ad altre parti del testo. Occorre dunque accertare quali elementi formali, sviluppati in modo consapevole o meno da un autore, possano condizionare la sua reputazione presso il lettore, oltre a ribadire la sua visione del mondo. L'osservazione sembra tanto più vera per la figura dello "scrittore irregolare", un vero e proprio topos della critica letteraria che manca pur sempre di un quadro metodologico complessivo, anzi di una prima proposta di metodi.

### 2.3.1 Il topos dello scrittore irregolare

Che cos'è una posizione irregolare, marginale, periferica? Quali sono le conseguenze e gli eventuali vantaggi di 'stare ai margini'? Se si prende in considerazione la posizione generale di uno scrittore o un intellettuale nella società nel suo intero, essa sembra già di per sé non centrale, lontana dalle norme di una comunità – fosse solo per il suo stile di vita, il suo impiego di tempo o il suo mestiere ritenuto inutile in termini economici. È precisamente questa reputazione di "outsider"<sup>113</sup> a conferirgli la libertà necessaria per esprimersi in modo autonomo sulla realtà. Maingueneau osserva che la situazione di un autore è per definizione paradossale: "L'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société 'ordinaire'"<sup>114</sup>. Burke analogamente discerne un che di paradossale per quanto riguarda l'etica (ossia la morale) favorita da uno scrittore, che è "expected to transcend his [...] society yet is called to account to that society if the work offends its mores"<sup>115</sup>. In ogni caso, il campo letterario si presenta come periferico se confrontato con la società.

---

<sup>113</sup> Il termine viene usato da Hollander per definire la posizione tradizionale dell'intellettuale (Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 87).

<sup>114</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 72.

<sup>115</sup> Seán Burke, *The Ethics of Writing*, cit., p. 20.

Anche dentro questo campo ci sono però degli autori centrifughi, che si distanziano doppiamente dalle norme sociali e letterarie. Si pensi per esempio agli autori del terzo mondo, ai migranti e perfino alle scrittrici, i quali lavora(va)no ai margini stando fuori dal canone occidentale, bianco e maschile. La qualità di questa letteratura ‘diversa’ ma non per questo meno interessante è stata rilevata e indagata dalle teorie postcoloniali e gender. Tuttavia ci sono anche degli scrittori ‘normali’, corrispondenti alle esigenze del canone, che deviano sostanzialmente dalle norme, ad esempio perché non concordano sui valori culturali e/o politici promossi dallo stesso. Per questo, essi non di rado creano un’apposita presentazione di sé, un ethos atto a dare risalto alla loro diversità, alla loro trasgressione delle norme, al loro isolamento volontario e sempre ambiguo, trovandosi da qualche parte tra inclusione e esclusione rispetto al campo cui (non?) appartengono. L’analisi di questa posizione non è solo interessante in sé, perché consente di studiare le idee culturali, sociali e politiche nonché le strategie testuali dello scrittore-intellettuale in questione, ma contribuisce anche alla comprensione del campo letterario nella sua interezza. Il sociologo Marche rileva che “la marginalité, l’exclusion et la déviance sont des notions-clés pour comprendre les ensembles sociaux”<sup>116</sup>.

Dentro “l’espace des possibles” di un campo (ovvero “la fabrique des singularités”<sup>117</sup>), lo scrittore irregolare preferisce dunque un deciso scarto da, e anzi una negazione di, un insieme di norme letterarie, siano esse correnti, stili o opinioni. L’idea di distanza e non appartenenza si nasconde del resto nel prefisso della nozione e di alcuni suoi aggettivi parenti: lo scrittore *irregolare*, *anarchico*, *eccentrico*, *anticonformista*, *eterodosso*, è un personaggio che è *non* consueto e *senza* governo, sta *fuori* dal centro, si esprime *contro* il conformismo e ha un’*altra* opinione. La sua posizione si rivela sempre una opposizione.

È evidente che la figura dello scrittore irregolare si è ormai trasformata in un topos della critica letteraria contemporanea. Lo provano tra l’altro il volume introdotto da Battista *Gli irregolari. La libertà intellettuale nell’era del conformismo*,<sup>118</sup> il convegno tenuto a Catania su *Gli “irregolari” nella letteratura*,<sup>119</sup> e la monografia di Filippo La Porta dedicata a diversi “maestri irregolari” italiani e stranieri. Nella breve introduzione a quest’ultimo

---

<sup>116</sup> Guillaume Marche, *Marginalité, exclusion, déviance. Tentative de conceptualisation sociologique*, in *Figures de la marge. Marginalité et identité dans le monde contemporain*, a cura di H. Menegaldo, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 41.

<sup>117</sup> Si rinvia al titolo del libro di Jérôme Meizoz del 2011.

<sup>118</sup> Pierluigi Battista, *Ritorniamo agli irregolari*, in *Gli irregolari. La libertà intellettuale nell’era del conformismo*, Roma, Liberal, 1997, pp. 3-16.

<sup>119</sup> *Gli “irregolari” nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del convegno tenuto a Catania 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno, 2007. Di particolare rilievo sono i contributi di carattere globale di Guido Baldassari (*Per una fenomenologia dell’“irregolare” in letteratura*, pp. 19-29) e Claudio Vela (*Prosa eterodossa del Novecento*, pp. 343-365).

volume, il critico fa ricorso a una quantità di sinonimi, da “eccentrici”, “inappartenenti, testardi, devianti”, “eretici e ribelli” fino a “maestri senza scuola e senza chiesa”<sup>120</sup>. Una tale terminologia rischia tuttavia di diventare insignificante quando non si accompagna a un’analisi approfondita del preciso carattere divergente delle idee e delle strategie di uno scrittore, al di là di una semplice contestualizzazione biografica o tematica. In altre parole, occorre elencare le strutture riconoscibili di questa presentazione di sé, come è anche stato suggerito da Malato:

è possibile individuare una serie, un’ampia gamma di esperienze storiche in cui si riconosce una certa, intenzionale, più o meno forte deviazione da quella che era la “norma” comunemente intesa nel contesto in cui quel prodotto letterario ha visto la luce.<sup>121</sup>

Un’analisi dell’ethos, vale a dire di una presentazione caratteriale diretta al convincere, consente di guardare oltre il luogo comune dello “scrittore irregolare” mostrando come la sua posizione marginale si traduce in costruzioni testuali. Per questo è ugualmente importante – anche se più arduo – accertare quale sia il senso di questo stare fuori: si tratta di una solitudine irrevocabile, di una scelta snobistica, di una presa di distanza dal campo cui appartiene per identificarsi con il pubblico, di una insofferenza per i valori in voga? Qualunque sia la ragione, si concorda pienamente con Collini, che evidenzia la forza persuasiva di una presentazione di sé ai margini: “outsiderdom is an empowering identity”<sup>122</sup>.

### 2.3.2 Come analizzare l’irregolarità?

L’ipotesi di lavoro di questa tesi è che la reputazione di “scrittore irregolare” venga co-costruita dal letterato nei suoi testi con lo scopo di procurarsi uno spazio autonomo da cui giudicare il proprio campo e/o la società cui appartiene. La sfida è di elaborare un quadro delle risorse testuali che evidenziano la diversità e la distanza di un autore che ha deciso di stare ai margini. In questo modo si mira non soltanto a capire la categoria autoriale in questione, ma anche ad ampliare i metodi di analisi pertinenti alla ricerca dell’ethos letterario in generale. Per dirla con le parole di Bokobza Kahan, bisogna “se

---

<sup>120</sup> Filippo La Porta, *Introduzione. Dalla caverna si esce uno alla volta*, in Id., *Maestri irregolari. Una lezione per il nostro presente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 12, 16 e 31.

<sup>121</sup> Enrico Malato, *Introduzione al convegno*, in *Gli “irregolari” nella letteratura*, cit., p. 14.

<sup>122</sup> Stefano Collini, *Outsider Studies: The Glamour of Dissent*, in Id., *Absent Minds. Intellectuals in Britain*, London, Oxford University Press, 2006, p. 414.

demander quels sont les moyens que l'*ethos* mobilise dans le discours pour remplir son rôle de 'funambule' entre le monde du réel et celui des mots"<sup>123</sup>.

Lo scrittore irregolare cerca di distinguersi dagli scrittori 'centrali' tramite strategie originali che riguardano anche (ma non solo) la sua presentazione di sé. Egli è per forza critico nei confronti delle norme – e di conseguenza anche degli stereotipi – vigenti nel campo letterario. Amosy nota che "l'obsession du stéréotype [...] donne naissance à des tactiques complexes et à des dispositifs variés"<sup>124</sup> poiché "le déjà-dit est la marque de la banalité [...] de la soumission à l'idéologie dominante"<sup>125</sup>. In realtà anche l'autore che si dichiara ribelle, in particolar modo quello contemporaneo, si serve di modelli letterari preesistenti, essendo ormai impensabile una creazione originale *ex nihilo*. Il paradosso dello scrittore irregolare è che, se vuole distanziarsi dalla "doxa", deve ricorrere a delle presentazioni di sé diventate esse stesse stereotipiche. In un suo contributo sull'*ethos* letterario, Amosy distingue dei "modelli culturali pregnanti, anche quando si tratta di modelli contestatari"<sup>126</sup>; in *La présentation de soi*, la studiosa sviluppa questa idea fino a constatare uno "stéréotypage paradoxal de l'unicité"<sup>127</sup>. Secondo Maingueneau, non si tratta tanto di una situazione paradossale quanto di una "presunzione" autoriale:

... le discours littéraire inclut nombre d'écrivains qui prétendent œuvrer hors de toute appartenance; mais c'est justement une des caractéristiques de ce type de discours que de susciter une telle prétention.<sup>128</sup>

In ogni caso è appunto il carattere in parte ripetitivo degli *ethè* autoriali a consentire la proposta di una metodologia che superi la produzione letteraria del singolo autore. Purtroppo "l'auteur marginal et solitaire (il est toujours décalé par rapport au groupe auquel il appartient)"<sup>129</sup> viene soltanto menzionato di sfuggita nel volume di Amosy, e anche Maingueneau non lo discute in termini espliciti. Quest'ultimo conia tuttavia il concetto di "paratopia" per descrivere la 'terra di nessuno' in cui ogni autore si trova: egli non solo non appartiene a un luogo determinato, ma nelle sue creazioni inserisce anche il "caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société"<sup>130</sup>. Lo studioso francese distingue quattro varianti paratopiche

---

<sup>123</sup> Michèle Bokobza Kahan, *Introduction*, AAD, 2009, 3.

<sup>124</sup> Ruth Amosy, *Les idées reçues*, cit., p. 12.

<sup>125</sup> Ivi, p. 30.

<sup>126</sup> "modèles culturels prégnants, même s'il s'agit de modèles contestataires": Ruth Amosy, *L'ethos au carrefour des disciplines*, in *Images de soi dans le discours*, cit., p. 135. Corsivo mio.

<sup>127</sup> Ruth Amosy, *La présentation de soi*, cit., p. 52.

<sup>128</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 54.

<sup>129</sup> Ruth Amosy, *La présentation de soi*, cit., p. 55.

<sup>130</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 85.



(identitaria, spaziale, temporale e linguistica) con cui uno scrittore può evidenziare la propria diversità. A quanto pare, il concetto di Maingueneau è anzitutto rilevante per l'analisi dello scrittore detto "irregolare", poiché si suppone che questo sia più spesso propenso a impiegare le strategie sopradette. Fornendo alcuni spunti per studiare la presentazione di sé di un 'non appartenente', le modalità paratopiche vanno tuttavia approfondite ed estese.<sup>131</sup>

Oltre a questi contributi, si potrebbe poggiare su tentativi metodologici circa l'*ethos* letterario che non si riferiscono alla dimensione dell'irregolarità. L'analisi dei pronomi personali attuata da Amossy per esempio è senza alcun dubbio pertinente, benché non molto sorprendente.<sup>132</sup> Anche la proposta di Bokobza Kahan di "concilier des concepts narratologiques classiques avec la notion d'*ethos*"<sup>133</sup> suscita interesse in quanto cerca di trasportare la retorica ad aree specificamente letterarie. La studiosa si concentra sulla figura della metalepsi, "un outil méthodologique important à l'aide duquel se dégage la complexité de l'*ethos* dans la fiction". Benché tali approcci forniscano soluzioni concrete per l'analisi testuale, risultano (troppo) limitati per un'interpretazione complessiva di un testo letterario.

Sembra in realtà che la persuasione mediante la propria persona vada ben oltre l'uso preciso di pronomi personali e voci narrative. In fondo, anche *altre* costruzioni testuali possono alludere alla posizione occupata da un autore nel campo letterario. Così, alcune descrizioni spaziotemporali e alcune strutture argomentative<sup>134</sup> riescono a rispecchiare il carattere e l'orientamento – nel caso specifico irregolari – di chi scrive. La cosiddetta "originalità degli stili argomentativi"<sup>135</sup> lodata da Battista nel suo libro sugli irregolari, per esempio, potrebbe ben celare alcune forme costanti. Una tale concezione inclusiva dell'*ethos* autoriale e per estensione della disciplina retorica nel suo intero corrisponde naturalmente con la convinzione che molteplici elementi testuali possano contenere un valore argomentativo.<sup>136</sup> Per questa ragione, si propone di completare il quadro teorico etico con dei metodi di analisi di natura eterogenea, che riguardano però tutti in modo esplicito o meno la presenza autoriale in un testo.

---

<sup>131</sup> Il concetto è però stato applicato alla "entrée problématique en littérature" di un autore da Sylvie Ducas in *Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain*, cit.

<sup>132</sup> Si rimanda in particolare al suo ultimo libro, *La présentation de soi*.

<sup>133</sup> Michèle Bokobza Kahan, *Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction*, cit.

<sup>134</sup> La "énumération des figures argumentatives" proposta da Halsall era un primo passo in questa direzione, ma il suo elenco complicato risulta difficilmente applicabile a dei testi letterari diversi dalla forma romanzo (Albert W. Halsall, *L'art de convaincre*, cit., p. 399).

<sup>135</sup> Pierluigi Battista, *Ritorniamo agli irregolari*, in *Gli irregolari*, cit., p. 10.

<sup>136</sup> Con ciò la nostra ricerca si oppone a una concezione "ristretta" della retorica, vale a dire ridotta a una lista di "figure" (Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, "Communications", 1970, 16, pp. 158-171).

In sintesi, lo scrittore irregolare non è veramente ‘eccezionale’ se si tiene conto del suo frequente ritorno nella storia e nella storiografia letteraria. Egli fa ormai parte di una vera e propria categoria autoriale, i cui membri si riuniscono per il solo fatto di (voler) deviare dal centro letterario. A quanto pare il topos, ideato dagli scrittori e confermato dai critici, nasconde diverse strategie di presentazione, le cui proprietà e motivazioni vanno esaminate e catalogate. Nel Capitolo 5 di questa tesi si svilupperà una primissima proposta metodologica per esaminare l’ethos dello “scrittore irregolare”, fondata sulla lettura degli articoli parisiани.

## Conclusioni

Talvolta gli studiosi dell’ethos letterario ricadono in discussioni astratte che perdono di vista la semplice immagine che un lettore ha di un autore. L’obiettivo di questa tesi è di accertare come e perché uno scrittore possa creare – o contribuire a creare – la propria reputazione contemporanea e postuma. La teoria etica, misurata nel Capitolo 1, è certo proficua, ma va ampliata con ricerche supplementari atte a chiarire la motivazione e le espressioni concrete della presentazione di sé di un autore.

La reputazione “irregolare” di un letterato è particolarmente utile per elaborare dei metodi di analisi in sintonia con le teorie esistenti. Secondo La Porta, gli irregolari sono “poco affidabili politicamente”<sup>137</sup>, “senza genere e senza mestiere”<sup>138</sup> ed “eccentrici”<sup>139</sup>. Così, a sua insaputa il critico espone tre terreni idonei ad estendere la teoria autoriale, che toccano sia la *posizione* sia la *presentazione* di un autore: il contesto storico e politico, essenziale per spiegare la sua visione del mondo, e la scelta dei generi e degli elementi testuali che concretizzano questa visione.

La nostra ricerca vuole compiere un primo passo verso una metodologia comune per la categoria autoriale degli anarchici, eccentrici, eterodossi, anticonformisti, dissidenti, insomma di quei sedicenti ribelli che per un motivo o un altro non si trovano al centro del campo letterario. Bisogna pur notare che il nostro metodo parte dagli scritti di un solo autore, al fine di scoprire alcune costruzioni che evidenziano il carattere irregolare di chi scrive. Per motivi di tempo, si devono escludere tanto un approccio diacronico-intertestuale, che delinea l’evoluzione dello scrittore irregolare nella storia letteraria,

---

<sup>137</sup> Filippo La Porta, *Maestri irregolari*, cit., p. 28.

<sup>138</sup> Ivi, p. 30.

<sup>139</sup> Ivi, p. 12.

quanto un'analisi sincronica esaustiva, che include cioè tutti gli altri agenti nel campo letterario che condizionano l'immagine autoriale, come i critici, gli editori e i colleghi-letterati.

Gli scritti giornalistici di Goffredo Parise offrono un campione interessante per studiare la presunta diversità di un letterato. Fin dal suo esordio, il vicentino è stato considerato un 'originale' nel panorama letterario del secondo dopoguerra, e anche dopo la morte precoce è coerentemente stato descritto come irregolare. Il suo percorso intellettuale nel clima democratico della Repubblica coincide pressappoco con gli anni della Guerra Fredda, che anche in Italia comporta una notevole scissione ideologica. Lo studio della produzione giornalistica parisiana costituisce inoltre una lacuna nella critica postuma. Nella Parte II, si esaminano l'"espace des possibles" (ossia il contesto storico-letterario, la scelta generica e la presentazione di sé) e la posizione occupata da Parise nel campo letterario italiano tra il 1947 e il 1986, prima di avviare l'interpretazione dei testi nella terza parte di questa tesi.



## Parte 2. Interesse del caso Parise



## Capitolo 3

### Contesto storico-letterario. L'Italia e il mondo

*Il vaut mieux avoir tort avec Sartre que raison avec Aron.*

Il comportamento insieme “curioso” e “apolitico” di Goffredo Parise è frequentemente stato messo in rilievo dalla critica letteraria, fino a diventare un topos che non sembra necessitare di ulteriori spiegazioni. Tuttavia la posizione dello scrittore-intellettuale si chiarisce soltanto a condizione di delineare il clima politico e culturale in cui viveva. Il presente capitolo verte su alcune particolarità del campo letterario italiano postbellico con lo scopo di agevolare l'interpretazione degli articoli parisiani nella Parte III.

Poiché a tutt'oggi la critica ha solo sfiorato la natura deviante del discorso sociale di Parise, ci si propone di approfondire il contesto storico e, in particolare, le conseguenze della Guerra Fredda tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica per la intelligenza italiana. Da una prospettiva globale, il dualismo tra capitalismo e comunismo di stampo italiano risulta piuttosto eccezionale, in quanto comporta l'egemonia costante di una cultura di sinistra giudicata pericolosa all'interno del blocco occidentale, nonché una discussione persistente sulla questione dell'impegno politico tra letterati. Questa dicotomia spiega anche la posizione talvolta incerta degli scrittori-intellettuali ‘non allineati’, costretti a giustificarsi e a difendersi attraverso una presentazione di sé adeguata. Inoltre, bisogna valutare il fatto che la progressiva globalizzazione modifichi il dinamismo di un autore in modo considerevole: non soltanto egli può assumere più facilmente degli incarichi in veste di reporter, che gli consentono di scoprire altre realtà e di riflettere sul paese di origine da una certa distanza; ma pure in Italia egli è tenuto a esprimersi su eventi che superano il territorio nazionale. In questo periodo, all'estero emergono infine dei nuovi modelli o “miti”<sup>1</sup> culturali che confermano le contrapposizioni ideologiche in Italia.

---

<sup>1</sup> Si rimanda al titolo del capitolo di Bruno Bongiovanni nella *Storia d'Italia* di Laterza: *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit.

### 3.1 Parise e il suo mondo?

Le opere di Goffredo Parise sono state l'oggetto di parecchi interventi critici, risultati in un numero notevole di atti di convegno, articoli e monografie.<sup>2</sup> Salvo alcune eccezioni, la critica parisiense degli ultimi trent'anni ha però scelto un approccio alquanto intuitivo o comunque non riportato ad un quadro storico, filologico o metodologico ben definito. Così, solo pochi studiosi prendono in considerazione la precisa visione del mondo dello scrittore vicentino, tantomeno il contesto storico-letterario. In realtà il periodo, anzi la datazione esatta, è estremamente rilevante per capire la sua posizione e le sue idee. Se i sei romanzi del giovane Parise escono in un arco di quindici anni, tra il 1951 e il 1965,<sup>3</sup> i suoi scritti giornalistici appaiono invece tra il 1947 e il 1986, coprendo un quarantennio che corrisponde grosso modo con i decenni della Guerra Fredda. Di conseguenza, il suo lavoro giornalistico coincide con un dualismo insieme globale e nazionale, dal contrasto tra USA e URSS all'opposizione continua tra la DC e il PCI, che caratterizza la cosiddetta "prima" Repubblica. Eppure questa concomitanza, non solo sorprendente in termini di tempo, ma anche pertinente per le implicazioni ideologiche (cfr. *infra*), non è mai stata considerata dalla critica. Quest'ultima si limita comunemente a osservazioni parziali sul rapporto tra lo scrittore e la società, facendo leva su dei luoghi comuni quali la curiosità dell'uomo, il vuoto ideologico dei suoi scritti e la conseguente collocazione tra impegno e disimpegno.

Nella sua introduzione alle *Opere* di Parise, pubblicate in due volumi tra il 1987 e il 1989, Andrea Zanzotto descrive il vicentino (in questo caso in qualità di reporter) come un

... testimone che mai si perdonerebbe d'essere stato assente là dov'è in gioco una possibilità di capire, amare, partecipare, stupirsi, ribellarsi, sdegnarsi, di fronte agli eventi, all'immenso teatro della realtà.<sup>4</sup>

Dal 1987 in poi, diversi studiosi hanno evidenziato la curiosità di Parise alla stregua del poeta trevigiano. Colucci sostiene che il letterato si è "impegnato in vita nell'inesausto lavoro di capire gli infiniti fenomeni del mondo"<sup>5</sup> fornendone alcuni esempi concreti in rapporto con le poesie composte negli ultimi mesi della sua vita. Secondo Del Tedesco,

---

<sup>2</sup> Per una bibliografia estesa della critica parisiense si rinvia alle ultime pagine di questa tesi.

<sup>3</sup> La produzione letteraria di Parise verrà presentata nel Capitolo 4.

<sup>4</sup> Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in Goffredo Parise, *Opere*, I [01], a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006, pp. XXXIII.

<sup>5</sup> Dalila Colucci, *Trenta poesie: il Baedeker lirico di Goffredo Parise*, "Forum Italicum", 2011, 1, p. 212.



questa curiosità è un “nucleo di resistenza conoscitiva che diventa resistenza umana”<sup>6</sup>, mentre La Capria nota che la caratteristica può diventare “un filo conduttore per capire meglio la sua scrittura”<sup>7</sup>. Altri studiosi e scrittori indugiano soltanto brevemente sulla curiosità,<sup>8</sup> ritenendola un tratto distintivo della scrittura parisiense.

Oltre all'indole curiosa dello scrittore-giornalista, anche la mancanza di ideologia è spesso stata evidenziata dalla critica. Lo stesso Zanzotto osserva che “nessuno schermo rigido di ideologie impedisce il suo sguardo”<sup>9</sup>, un'idea che verrà ripresa da Moravia e da Ripa di Meana nell'ambito dei primi convegni dedicati a Parise, organizzati negli ultimi anni Ottanta.<sup>10</sup> Solo pochi critici hanno cercato di approfondire la presunta posizione a-ideologica del veneto. Bandini nota che essa corrisponde a un realismo che smentisce la “possibilità di costruire mondi migliori”<sup>11</sup>, e anche Dato rileva che si tratta di una scelta essenzialmente contrastante, negativa: “non può scrivere del mondo che guarda senza tener conto dell'esistenza di ideologie altrui”<sup>12</sup>. Manica infine attenua la scelta radicale di Parise, osservando che “anche il rifiuto o l'assenza di ideologie poteva scivolare fino a diventare ideologia”<sup>13</sup>.

La questione ideologica si ricollega con la discussione sul carattere (dis)impegnato degli scritti parisiensi. In vita, Parise ha più volte negato il proprio *engagement* politico, ma il suo interesse per la realtà contemporanea pare contraddire queste dichiarazioni. Diversi critici asseriscono che egli fosse comunque uno scrittore “impegnato”,<sup>14</sup> anche

---

<sup>6</sup> Enza Del Tedesco, “I movimenti remoti” di Goffredo Parise, “Italian Poetry Review”, 2008, 3, p. 21.

<sup>7</sup> Raffaele La Capria, *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, Roma, Minimum Fax, 2005, p. 79.

<sup>8</sup> Si citano, a titolo d'esempio, “la sua vitalissima curiosità” (Silvio Perrella, *Introduzione*, in Goffredo Parise, *Verba volant. Profezie civili di un anticonformista*, Firenze, Liberal, 1998, p. XIV), “una curiosità immensa” (Domenica Scarpa, *Il profilo di Parise*, “Il Caffè Illustrato”, 2001, 3, p. 43), “una curiosità divagante e inesausta” (Antonio Daniele, *Goffredo Parise e Giuseppe Faggin. Tracce di un'amicizia*, “Giornale storico della letteratura italiana”, 2002, 585, p. 102).

<sup>9</sup> Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in O1, p. XXXIV.

<sup>10</sup> Secondo Moravia, “la sua ideologia è molto strana e curiosa” (Alberto Moravia in *Con Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Treviso il 19 settembre 1987, a cura di N. Naldini, Dosson, Zoppelli, 1988, p. 33), mentre Ripa di Meana sostiene che Parise sia “estraneo all'ideologia e insofferente di tutte le propagande” (Carlo Ripa di Meana, *Presentazione*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*. Atti del convegno tenuto a Parigi 26-28 settembre 1989, Roma, De Luca, 1989, p. 7).

<sup>11</sup> Fernando Bandini, in *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, a cura di F. Bandini, G. Fioroni e V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1995, p. 47.

<sup>12</sup> Pino Dato, *L'ultimo anti-americano. Goffredo Parise e gli Usa: dal mito al rifiuto*, Roma, Aracne, 2009, p. 35.

<sup>13</sup> Raffaele Manica, *Premessa*, “Nuovi argomenti”, 2011, 55, p. 20.

<sup>14</sup> Per esempio Alberto Moravia (*Per Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*, cit., p. 15) e Monica Farnetti (*Le città fantastiche: Goffredo Parise*, in *Reportages*, cit., p. 118).

se – o appunto perché – politicamente “non schierato”<sup>15</sup>. Balduino ribadisce che “[non] sarebbe lecito, mai, accusarlo di ‘disimpegno’”<sup>16</sup>, e Del Tedesco conia pure il concetto di “disimpegno militante”<sup>17</sup> per spiegare la posizione atipica di Parise. Altri preferiscono sottolineare la dimensione “etica” e “civile” dei suoi scritti,<sup>18</sup> non di rado per evitare la questione spinosa delle sue opinioni politiche.

Tuttavia ben poche ricerche si incentrano sulla precisa irregolarità delle sue idee e della sua critica nei confronti delle ideologie altrui. Un’eccezione è il lavoro di Belpoliti, che riporta vari episodi significativi, tra cui le tensioni con Pier Paolo Pasolini nei primi anni Settanta,<sup>19</sup> e la successiva stesura del romanzo inedito *La Politica*,<sup>20</sup> concludendone che Parise non è assolutamente un intellettuale “apolitico o antipolitico”<sup>21</sup>. Rimini, che mette a fuoco il lavoro editoriale del vicentino, indica i suoi dubbi sul carattere politico di riviste come “Officina” e “Nuovi Argomenti”.<sup>22</sup>

La maggior parte degli studiosi indugia invece sui luoghi comuni appena elencati senza appurare quali siano la precisa posizione e le strategie testuali corrispondenti di Parise nel campo intellettuale del secondo dopoguerra. Anche il contesto storico viene spesso trattato superficialmente, se non addirittura tralasciato: notevole, a questo proposito, è la lettura “destoricizzante”<sup>23</sup> dei *Sillabari* proposta da Rasy. Recentemente, alcuni critici

---

<sup>15</sup> Così Armando Balduino (*I ‘miti’ antiamericani di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, p. 80) e Enza Del Tedesco (*Goffredo Parise. Il disimpegno militante*, in *Goffredo Parise a vent’anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Academia Olimpica, 2012, p. 115).

<sup>16</sup> Armando Balduino, *I ‘miti’ antiamericani di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 81.

<sup>17</sup> Si rimanda al titolo del contributo sopraccitato di Enza Del Tedesco.

<sup>18</sup> Gli studiosi evidenziano l’“itinerario etico e civile” (Gabriele Braggion, *Più delle cose la vita*. *Goffredo Parise reporter*, “Linea d’ombra”, 1996, 117, p. 24) di uno scrittore “impolitic[o] ma civilissim[o]” (Silvio Perrella, *Introduzione*, in *Goffredo Parise, Verba volant*, cit., p. XVII) che si contraddistingue per la sua “vis polemica civile” (Vito Santoro, *L’odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 106).

<sup>19</sup> Belpoliti nota che “dopo la tragica morte di Pasolini, Parise [...] sembra fare propri i temi e le questioni del suo ‘avversario’” (Marco Belpoliti, *La fine dell’Arcadia cristiana*, in Id., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010, p. 99). Pischedda ribadisce la continuità tra Pasolini e Parise: “molti sono i temi che il vicentino mutua dal poeta di Casarsa” (Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 77).

<sup>20</sup> Belpoliti lo descrive come “opera controcorrente rispetto al clima culturale e politico del periodo” (Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., pp. 274-275).

<sup>21</sup> Ivi, p. 260.

<sup>22</sup> Parise è “diffidente verso l’engagement promosso dal [primo] periodico” e vuole liberare il secondo “dai tratti ideologici troppo pronunciati” (Thea Rimini, *L’avventura editoriale di Goffredo Parise*, “Nuovi Argomenti”, 2011, 55, p. 69, 77).

<sup>23</sup> Elisabetta Rasy, *Felicità*, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, p. 32.

hanno fatto cenno al contesto storico e, nello specifico, a quello drammatico degli anni Settanta: Lanaro indica il legame tra il clima politico e la stesura dei *Sillabari*,<sup>24</sup> Damiani la polemica parisiense contro un paese diventato “prigioniero dei suoi anni di piombo”<sup>25</sup> in *L'eleganza è frigida*, e Simonetti la fine della “palingenesi sessantottina”<sup>26</sup> che sarebbe accertabile nel romanzo postumo *L'odore del sangue*.

Pochi critici si riferiscono però al periodo storico complessivo ricorrendo al termine di “guerra fredda”<sup>27</sup> per dare risalto al dualismo nazionale e internazionale. Braggion è l'unico ad esplicitare la confusione causata da Parise:

Nessuno dei reportage di Parise passa senza suscitare reazioni, e reazioni anche molto aspre. Bisogna rifarsi al tempo. Il mondo è ancora nettamente diviso in due campi e la linea che attraversa l'Italia ha trincee profonde.

Nulla di quanto accade può e deve sfuggire alla lettura ideologica di chi vede nell'avanzata del comunismo l'esito ultimo della storia e di chi, sul fronte opposto, ritiene suo dovere arginarla con ogni mezzo. È quasi ovvio perciò che coi suoi molti dubbi e nessuna aderenza agli schemi, Parise disorienti.<sup>28</sup>

L'osservazione, limitata alla corrispondenza dall'estero, può facilmente estendersi ad altri scritti parisiensi in qualche modo sconcertanti. Specie nei suoi articoli giornalistici, l'autore sembra insistere sulla propria non appartenenza al campo politico e culturale contemporaneo. Diversamente dal corpus romanzesco che copre solo quindici anni, il corpus giornalistico consente di fornire una visione d'insieme del percorso intellettuale di Parise. Per capire meglio come egli si confronta con la società in modo ‘divergente’ dai suoi colleghi, nonché come si rapporta a quest'ultimi, ci vuole anzitutto un'analisi del contesto storico.

<sup>24</sup> Paolo Lanaro, *L'ombra lunga dei “Sillabari”*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*, cit., p. 11.

<sup>25</sup> Rolando Damiani, *Dal “paese della Politica” all'impero dell'Iki*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*, cit., p. 73.

<sup>26</sup> Gianluigi Simonetti, *Gli uomini che guardano. Moravia e Parise*, “Nuovi Argomenti”, 2011, 55, p. 54.

<sup>27</sup> Raffaele La Capria, *Il sentimento della letteratura*, in Id., *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2003, p. 1370; Paolo Possiedi, *Parise e il reportage da luoghi lontani*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, cit., p. 181; Pino Dato, *Vicentinità. Il manoscritto ritrovato*, *Goffredo Parise, Gli Americani a Vicenza*, Vicenza, Dedalus, 2006, p. 53.

<sup>28</sup> Gabriele Braggion, *Più delle cose la vita*, cit., p. 23.

## 3.2 La Guerra Fredda rivisitata

I primi scritti giornalistici di Goffredo Parise escono tra il 1947 e il 1954 (cfr. Capitolo 4), ma il numero di pubblicazioni aumenta solo a partire del 1955, per perdurare fino alla morte dell'autore nel 1986. La datazione implica che la prima fase della Guerra Fredda, ossia la fase 'classica', 'calda' e pure 'isterica', sia in gran parte esclusa. Questo periodo, che va dal 1947 fino alla morte di Stalin e alla conclusione della Guerra di Corea (1953) o secondo altri fino alla rivoluzione ungherese (1956), è contrassegnato da forti tensioni sul piano nazionale e internazionale. Il periodo che ci interessa prevalentemente, vale a dire i tre decenni successivi, include invece la fase di destalinizzazione, l'avanzata della nuova sinistra e il declino graduale dei comunismi. In realtà il contrasto tra le ideologie non diminuisce però negli anni di détente, e in Italia pare pure diventare più manifesto dalla fine degli anni Cinquanta, quando il miracolo economico tocca il culmine. Il boom per la prima volta 'visualizza' il sistema capitalistico, rinforzando l'opposizione con gli ideali comunisti. Benché l'ultimo decennio sia "visibilmente deideologizzato"<sup>29</sup> nonché caratterizzato da un "disimpegno crescente"<sup>30</sup> in letteratura, anche in questo periodo Parise discute la questione politica, ribadendo il proprio rifiuto di ideologie e la propria posizione ai margini. Così, la sua carriera giornalistica corrisponde con una situazione ambivalente, tra comunismo e capitalismo, tra impegno e disimpegno.

Bisogna dunque verificare in quale situazione si trovasse la generazione letteraria di Parise, e in fondo anche quella precedente tenendo conto della giovane età d'esordio e della morte precoce dello scrittore. In questo modo, si rivolge l'attenzione a due aspetti finora periferici nella storiografia della Guerra Fredda: la posizione anomala dell'Italia, paese misto in un mondo bipolare, e la persistenza di un conflitto culturale-ideologico accanto a quello politico-militare.

### 3.2.1 Italia, anomalia europea

Durante gran parte del secondo dopoguerra, il PCI è il partito comunista più grande nel blocco occidentale.<sup>31</sup> La sua forza, derivata in parte dal mito della Resistenza e dal suo "paradigma antifascista"<sup>32</sup>, è costante durante tutta la prima Repubblica, causando una situazione peculiare, e qualche volta perfino ritenuta pericolosa, all'interno di un paese

---

<sup>29</sup> Bruno Bongiovanni, *Storia della guerra fredda*, Milano, Unicopli, 2009, p. 144.

<sup>30</sup> Simona Colarizi, *Biografia della prima repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 154.

<sup>31</sup> Per un'analisi si rinvia a Tony Judt, *Postwar. A History of Europe Since 1945*, London, Vintage, 2010, pp. 206-209.

<sup>32</sup> Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit., p. 472.

che appartiene decisamente al campo americano. Dal 1948 al 1991, il panorama politico è diviso in due, con la Democrazia Cristiana (spesso insieme a partiti minori) al governo e il Partito Comunista Italiano all'opposizione. Inizialmente, la politica francese sembra trovarsi in una situazione analoga,<sup>33</sup> ma quest'ultima risulta meno 'perfetta' e duratura del sistema italiano, "immobile nei suoi equilibri"<sup>34</sup>. La staticità politica italiana diventa dunque lo specchio del conflitto a livello mondiale, e in quanto tale viene pure favorita. Colarizi evidenzia che il "condizionamento internazionale [...] obbliga perentoriamente ad una scelta di campo"<sup>35</sup>, e Tony Judt insiste sul fatto che la marginalità di altri partiti costringa gli italiani del secondo dopoguerra a scegliere tra un "politicized clericalism" e un "political Marxism"<sup>36</sup>.

In fondo, la natura di entrambi i partiti politici è equivoca. Lo "spettro" rosso obbliga i cattolici della DC ad avvicinarsi al modello americano, richiedendo cioè una "intesa con le forze che assecondavano e favorivano la secolarizzazione stessa"<sup>37</sup>. Ginsborg nota che l'accordo con gli Stati Uniti ("l'alleanza diseguale"<sup>38</sup> per dirla con le parole di Di Nolfo) è necessario per il funzionamento stesso del governo: "De Gasperi aveva scelto l'America ma, cosa assai più importante, l'America aveva scelto l'Italia"<sup>39</sup>. I democristiani, stretti tra USA e Vaticano, devono dunque accettare gli usi e i costumi introdotti dal miracolo economico, quello "straordinario processo di trasformazione"<sup>40</sup> con cui l'Italia scopre il benessere e il consumismo.<sup>41</sup> Secondo Serafini, questo cambiamento radicale "venne sentito in maniera particolare dalla generazione di scrittori nata fra il 1910 e il 1930 [...] come eliminazione brutale e violenta del passato"<sup>42</sup>. Dagli anni Cinquanta in poi, molti intellettuali criticano la 'ideologia' della Democrazia Cristiana in quanto combinazione paradossale di cattolicesimo e capitalismo, o di valori spirituali e progresso meramente materiale.

---

<sup>33</sup> Si rinvia ad Alessandro Brogi, *Confronting America. The Cold War between the United States and the Communists in France and Italy*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 2011.

<sup>34</sup> Simona Colarizi, *Biografia della prima repubblica*, cit., p. 121.

<sup>35</sup> Ivi, p. 21.

<sup>36</sup> Tony Judt, *Postwar*, cit., p. 207.

<sup>37</sup> Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit., p. 486.

<sup>38</sup> Ennio Di Nolfo, *La Guerra Fredda e l'Italia (1941-1989)*, Firenze, Polistampa, 2010, p. 219.

<sup>39</sup> Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi (1943-1988)*, Torino, Einaudi, 2006, p. 245.

<sup>40</sup> Ivi, p. 325.

<sup>41</sup> Simona Colarizi, *Biografia della prima repubblica*, cit., p. 83.

<sup>42</sup> Carlo Serafini, *Introduzione*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 41. Si tratta dunque della generazione di Parise (\*1929), la cui carriera coincide in buona parte con quelle degli autori nati negli anni Dieci e nei primi anni Venti.

Anche il PCI, ovvero l'“unica vera forza di opposizione”<sup>43</sup>, si trova in una situazione ambigua. Grazie ai *Quaderni del carcere* di Gramsci, il partito dispone di un “patrimonio teorico-culturale e storiografico, con radici profondamente ‘nazionali’, che nessun altro partito comunista al mondo legato a Mosca poteva vantare”<sup>44</sup>, per il quale esso dipende meno dai miti di Lenin e Stalin.<sup>45</sup> Malgrado la sua identità nazionale e il suo elettorato fedele, il partito viene escluso dal governo italiano durante tutta la Guerra Fredda, data la persistenza del *conventio ad excludendum*. In più occasioni, il PCI vede anche diminuire il proprio prestigio: in un primo tempo subisce le conseguenze del discredito dell'URSS dopo la rivoluzione di Budapest, poi quelle del fascino dei movimenti studenteschi del 1968. Bongiovanni sostiene che questi eventi indeboliscono “la monoliticità, e ancor più la credibilità, della forma-comunismo”<sup>46</sup>. A dispetto del suo posizionamento ideologico, il partito non risulta inoltre veramente “rivoluzionario e antinazionale”<sup>47</sup>, ma piuttosto realista e pragmatico. Secondo Siciliano, esso è addirittura “schizofrenico”<sup>48</sup> nella sua ricerca di un equilibrio tra ideali di rivoluzione e conformismo politico. Gundle rivela che i comunisti italiani non si compromettono soltanto con il potere conservatore, ma anche con l'americanismo favorito dalla DC, trovandosi di conseguenza “tra Hollywood e Mosca”, con degli idoli che oscillano “da Elvis Presley a Ho Chi Minh”<sup>49</sup>. Tuttavia il PCI, simbolo di opposizione, rimane a lungo il partito della cultura, contribuendo a ciò che Brogi chiama una “bipolarization between leftist culture and political conservatism”<sup>50</sup>, alquanto eccezionale se considerata da un punto di vista internazionale.

Per molto tempo restata nell'ombra dello scontro centrale tra le due superpotenze USA e URSS, la guerra fredda in Italia non ha ancora avuto l'attenzione che merita.<sup>51</sup> Infatti, la dicotomia *sui generis* ha avuto delle implicazioni importanti per la società italiana del

---

<sup>43</sup> Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, traduzione di R. Ambrosini, Firenze, Giunti, 1995, p. 7.

<sup>44</sup> Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit., p. 476.

<sup>45</sup> “non fu un frutto d'importazione, non fu un leninismo di risulta” (Enzo Siciliano, *Il paese Italia e la parola “comunista”*, in Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. VI).

<sup>46</sup> Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit., p. 483. Un esempio calzante di questa “dialettica contraddittoria” (p. 495) è il compromesso storico.

<sup>47</sup> Ivi, p. 466. Anche Colarizi vede una “contraddizione tra identità rivoluzionaria e pratica riformista” (Simona Colarizi, *Biografia della prima repubblica*, cit., p. 134).

<sup>48</sup> Il PCI doveva “lenire la propria obbligata schizofrenia” (Enzo Siciliano, *Il paese Italia e la parola “comunista”*, in Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. VI).

<sup>49</sup> Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. 235.

<sup>50</sup> Alessandro Brogi, *Confronting America*, cit., p. 29.

<sup>51</sup> “il tema del rapporto tra la Guerra Fredda e l'Italia come processo complessivo resta ancora da studiare” (Ennio Di Nolfo, *La Guerra Fredda e l'Italia (1941-1989)*, cit., p. 7).

secondo dopoguerra, fosse solo per il fatto che la continua impasse politica impediva lo sviluppo di una vera alternativa. In un modo del tutto particolare, anche la cultura e il campo letterario sono stati condizionati da questa opposizione.

### 3.2.2 “Cultural Cold War”

La prospettiva adottata nella nostra tesi si riallaccia a un campo di studio recente che si impernia sulla dimensione culturale-ideologica della Guerra Fredda. Dopo la caduta del Muro di Berlino (1989), il crollo dell'Unione Sovietica (1991) e il conseguente “tramonto di un'interpretazione bipolare del mondo”<sup>52</sup>, molti studiosi hanno indagato l'evoluzione e la natura di questo conflitto, contrassegnato da una continua corsa agli armamenti ma solo ‘caldo’ in zone periferiche come la Corea e il Vietnam. L'interesse di questi storici e politologi si rivolgeva prevalentemente al carattere diplomatico e militare della guerra, senza prendere in considerazione le conseguenze per i campi non strettamente legati al potere, come quello della cultura.

In anni recenti, alcuni studiosi hanno proposto di studiare la Guerra Fredda non più dal punto di vista classico, ma da una posizione ‘marginale’ come quella degli scrittori e degli intellettuali. Grazie al loro lavoro, la letteratura non viene più percepita come un aspetto secondario del conflitto: in un'opera di riferimento, curata da Arnold e Wiener, si legge perfino che “The Cold War was fought on the literary as well as the diplomatic and political fronts”<sup>53</sup>.

In *Confronting America*, Brogi rileva che la Guerra Fredda in Europa Occidentale, e in particolare in Francia e in Italia, equivaleva per l'USA e l'URSS a una “battle for hearts and minds”<sup>54</sup>, pur senza discutere le conseguenze per il campo letterario di entrambi i paesi. È vero che già nel 1998 Tony Judt aveva esaminato le discussioni politiche tra gli intellettuali francesi in questo periodo, concludendo addirittura che “the Cold War did indeed shape for thirty years the configuration of public intellectual life in France and elsewhere”<sup>55</sup>. La situazione in Italia, cui la parola “altrove” di Judt senza alcun dubbio rimanda, non è però mai stato studiato da altri in modo approfondito.

---

<sup>52</sup> Anna Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, UTET, 2008, p. X.

<sup>53</sup> James R. Arnold e Roberta Wiener, a cura di, *Cold War: The Essential Reference Guide*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2012, p. 123.

<sup>54</sup> Alessandro Brogi, *Confronting America*, cit., p. 5.

<sup>55</sup> Tony Judt, *The Burden of Responsibility: Blum, Camus, Aron, and the French Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 144.

Due contributi recenti si incentrano specificamente sul rapporto tra la letteratura e la guerra fredda. In *The Literary Cold War. 1945 to Vietnam*, Piette si stupisce del ritardo con cui la critica letteraria si è aperta a questo argomento, in specie quando lo si confronta con le continue innovazioni avute nell'ambito delle ricerche di tipo storico.<sup>56</sup> Il volume propone appunto un “weaving together of historical and political material with close literary textual analysis”<sup>57</sup>, con un corpus costituito da opere di Graham Greene, John Dos Passos e alcuni altri autori anglosassoni, che lavoravano tutti “at the hazy borders between aesthetic project and political allegory”<sup>58</sup>. Anche *American Literature and Culture in an Age of Cold War*, il volume a cura di Belletto e Grausam, tenta di colmare la lacuna culturale negli studi sulla Guerra Fredda. Per gli studiosi, “the full cultural impact of the Cold War remains unprocessed”<sup>59</sup>, poiché il contesto storico-ideologico – che trascende gli anni del contenimento –<sup>60</sup> permetterebbe di spiegare la natura di molta produzione culturale dell'epoca.

Le proposte pertinenti di Piette, Belletto e Grausam dimostrano tuttavia quanto la critica si sia concentrata sulla letteratura anglosassone (e in particolare statunitense), dando l'impressione che una guerra fredda di tipo culturale non si sia avverata in altri paesi occidentali – e in una maniera completamente diversa anche nei paesi sovietici, soggiogati dalla censura.<sup>61</sup> Mitter e Major criticano un tale approccio “isolazionistico” e suggeriscono di estendere il campo di ricerca ad altre nazioni, facendo un riferimento esplicito all'Italia:

there is something slightly isolationist about the scope of [...] these studies. The titles often suggest that *only* America experienced a Cold War at home. [...] Other countries, such as Italy, also have a very interesting Cold War home front tale to tell, still in its infancy.<sup>62</sup>

---

<sup>56</sup> “Literary criticism and theory have been relatively slow to follow developments in the discipline of history which have attempted to move the discipline out of the zone of international diplomatic relations” (Adam Piette, *The Literary Cold War. 1945 to Vietnam*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 5.)

<sup>57</sup> Ivi, p. 17.

<sup>58</sup> Ivi, p. 11.

<sup>59</sup> Steven Belletto e Daniel Grausam, *Culture and Cold Conflict*, in *American Literature and Culture in an Age of Cold War*, a cura di S. Belletto e D. Grausam, Iowa, University of Iowa Press, 2012, p. 3.

<sup>60</sup> “For many critics, Cold War culture is containment culture, and vice versa, which leads to a narrative of the Cold War as a principal context only for the culture of the long 1950s” (Ivi, p. 5).

<sup>61</sup> La monografia di Caute è un caso particolare in quanto prende in considerazione l'Europa Occidentale degli anni Trenta e Quaranta, il dissenso intellettuale nell'Unione Sovietica, e la New Left statunitense (David Caute, *Politics and the Novel during the Cold War*, Piscataway, Transaction Publishers, 2010).

<sup>62</sup> Rana Mitter e Patrick Major, *East is East and West is West? Towards a Comparative Sociocultural History of the Cold War*, in *Across The Blocs: Cold War Cultural and Social History*, a cura di R. Mitter e P. Major, London, Routledge, 2012, pp. 4-5.



La nostra ricerca fa parte di questo sforzo generale di “decentralizzare”<sup>63</sup> la storia della Guerra Fredda, tanto nella direzione di un paese periferico come l'Italia quanto tramite la presa in considerazione di testi letterari che affrontano il problema del bipolarismo. Sulla penisola, l'esistenza di due ideologie ambigue ha avuto un impatto decisivo sulla natura del campo letterario in almeno due maniere. Così, la dicotomia ha contribuito a delle discussioni accese e durature sulla questione dell'impegno politico in letteratura, nonché a una idealizzazione di modelli culturali stranieri.

### 3.3 Letteratura e impegno in Italia

Il dualismo nazionale e le tensioni ideologiche internazionali del secondo dopoguerra non hanno certo potuto ridurre il carattere politico del campo letterario-intellettuale italiano verificato durante il Ventennio (cfr. Capitolo 2). La divisione interna ed esterna riesce a spiegare la persistenza del principio dell'*engagement* nella letteratura italiana, che copre l'intero periodo dalla ricostruzione postbellica alla metà degli anni Settanta. Diversamente da altri paesi occidentali, in Italia l'impegno era un tratto distintivo del campo per quasi trent'anni e comportava una netta scissione tra scrittori di sinistra e letterati conservatori. In questo quadro oppositivo, i pochi scrittori ‘non allineati’ che preferivano una ‘terza via’ – e i termini politici non sono certo casuali – erano di solito considerati degli irregolari.

#### 3.3.1 “*Engagement*”

Nel secondo dopoguerra, l'*engagement* politico determina l'aspetto del campo letterario e/o intellettuale di parecchie nazioni occidentali. Gli scrittori impegnati – comunisti o *leftist* – si oppongono per propria natura all'ordine costituito, che viene comunemente rappresentato da un governo conservatore. Negli Stati Uniti, gli scrittori progressisti devono confrontarsi con l'anticomunismo feroce promosso dal senatore McCarthy, la cui caccia alle streghe fa molte vittime, tra cui anche Bertolt Brecht.<sup>64</sup> Dopo gli anni del maccartismo, in tempi internazionalmente più ‘distesi’, si accertano invece l'avanzata

---

<sup>63</sup> Si rinvia al volume curato da Jadwiga E. Pieper Mooney e Fabio Lanza, *De-Centering Cold War History. Local and Global Change*, London, Routledge, 2013.

<sup>64</sup> Mark Epstein, *US and Italy: Imperial Nightmares and Illusions of Humanity*, in *Creative Interventions*, cit., pp. 383-416.

della “New Left” e l’impegno politico crescente di intellettuali come Noam Chomsky e Susan Sontag, che raggiunge il culmine durante la guerra del Vietnam.<sup>65</sup>

In Francia, il termine di “engagement” viene proposto da Jean-Paul Sartre nel primo numero della rivista “Les Temps Modernes” (ottobre 1945) per descrivere “una stretta partecipazione dello scrittore ai problemi della propria epoca”<sup>66</sup>. Per molti decenni, lo stesso Sartre viene considerato come il *maître à penser* principale in Francia e altrove,<sup>67</sup> fautore di un pensiero gauchiste che non sempre corrisponde con le proposte del Parti Communiste Français. Denis rileva che il cosiddetto “impegno” degli scrittori francesi non si riferiva tanto ai loro rapporti con un partito politico quanto al carattere sociale del loro discorso: “l’engagement est rapidement devenu (à partir du milieu des années 50), une catégorie du discours critique à l’extension beaucoup plus large”<sup>68</sup>.

Il concetto di “impegno” quale “partecipazione ai problemi della propria epoca” viene introdotto nel campo letterario italiano nel gennaio del 1946 tramite la pubblicazione del testo di Sartre sul “Politecnico” di Elio Vittorini.<sup>69</sup> Il termine italiano, che si propaga velocemente, si riferisce sin dall’inizio ai rapporti tra politica e cultura, e in particolare alla dominazione dell’ideologia comunista nel campo letterario. Antonello sostiene che il fenomeno derivi dalla tradizione di “conformismo e collettivismo”<sup>70</sup> che contrassegna la storia italiana novecentesca, nonché dalla mancanza di una vera cultura liberale in Italia.<sup>71</sup> Secondo Pasquinelli, la popolarità del marxismo tra scrittori italiani proviene invece dall’assenza di una “reputable right-wing culture”<sup>72</sup>. Oltre a questi fattori, anche

---

<sup>65</sup> Si ripete che la sovrapposizione dei mestieri di letterato e intellettuale è meno frequente nel mondo anglosassone (cfr. Capitolo 2).

<sup>66</sup> Giuseppe Leonelli, *Politica e cultura. La letteratura tra impegno e sperimentazione*, in *Storia della letteratura italiana*, IX, *Il Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2003, p. 690.

<sup>67</sup> Secondo Clive James, “Sartre’s *gauchiste* vision was the style setter of French political thought, founding an orthodoxy that still saturates French intellectual life today and, to a certain extent, continues to set a standard of *engagement* [...] for intellectual life all over the world” (Clive James, *Cultural Amnesia. Notes in the Margin of My Time*, London, Pan Macmillan, 2008, p. 670).

<sup>68</sup> Benoît Denis, *Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature*, in *Formes de l’engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, a cura di J. Kaempfer, S. Florey e J. Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006, p. 103.

<sup>69</sup> Giuseppe Leonelli, *Politica e cultura*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 690.

<sup>70</sup> “a tradition grounded in [...] conformism and collectivism which produced the deferential relationship towards the various *chiese* that ruled Italian culture throughout the 20<sup>th</sup> century, with Fascism, Catholicism and communism as the key ideological and political catalysts and mediators of social consensus.” (Pierpaolo Antonello, *Politics of (Dis)Engagement*, in *Creative Interventions*, cit., p. 341).

<sup>71</sup> “a substantial lack of a liberal culture in Italy” (Ivi, p. 340).

<sup>72</sup> “Italy, unlike France, has always lacked a reputable right-wing culture. The left-wing of the political arena was therefore an almost inevitable choice for Italian intellectuals” (Carla Pasquinelli, *From organic to neo-corporatist intellectuals*, cit., p. 415).

il mito della resistenza e la direzione politica della DC aiutano a spiegare la prevalenza di una “cultura di sinistra”<sup>73</sup> e cioè di opposizione nella letteratura italiana del secondo dopoguerra.

Non volendo indugiare sulle ragioni molteplici – e non facilmente accertabili – della ‘egemonia culturale’ del pensiero comunista, occorre comunque sottolineare che esso ha condizionato a lungo il posizionamento degli scrittori nel campo.<sup>74</sup> Le discussioni sul (dis)impegno, di regola suggerite da quegli autori chi si presentavano volentieri come ‘impegnati’, si sono intensificate in due periodi: il primo comprende gli anni tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e lo spartiacque del 1956, il secondo comincia negli anni dei movimenti studenteschi per estinguersi – insieme a molte utopie comuniste – nel corso degli anni Settanta.

L’impegno politico nell’immediato dopoguerra può riferirsi tanto ai letterati iscritti al Partito Comunista Italiano quanto ai ‘compagni di strada’ (in inglese ‘fellow travelers’) che non aderiscono al partito, ma che condividono la sua ideologia. Inizialmente, il PCI di Togliatti cerca di controllare la produzione culturale in modo rigido, come illustra la famosa polemica tra il segretario e Vittorini sulla subordinazione o meno della cultura alla politica, che porta alla cessazione del “Politecnico” nel 1947. È altrettanto noto che il partito ha dei rapporti stretti con gli scrittori neorealisti, i quali possono inoltre far leva sulle teorie marxiste di Lucács e di Gramsci ormai a disposizione, basandosi su “un insieme di poetiche e di suggerimenti operativi dotati di autorevolezza ineludibile”<sup>75</sup>. Secondo Bobbio, l’impegno degli scrittori comunisti equivale paradossalmente ad “una nuova forma di asservimento, un altro modo per abdicare al proprio compito”<sup>76</sup>. Benché si possa individuare una certa “emulazione francesizzante”<sup>77</sup>, il ‘primo’ engagement di stampo italiano si contraddistingue chiaramente dal modello francese per le ingerenze frequenti del partito comunista nonché per la vastità del fenomeno, in sintonia con la voga del neorealismo.

Ben presto, il campo viene tuttavia condizionato in misura inferiore dalle direttive del PCI. Secondo Siciliano, si deve riconoscere “quanto la cultura della sinistra italiana [del secondo dopoguerra], anche quella più vicina alle posizioni del Pci, fosse aperta,

---

<sup>73</sup> Giuseppe Leonelli, *Politica e cultura*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 716.

<sup>74</sup> “intellectual life in post-war Italy was highly politicized and intimately tied to the problem of Communism” (Tony Judt, *Postwar*, cit., p. 207).

<sup>75</sup> Bruno Pischetta, *Scrittori polemisti*, cit., p. 13.

<sup>76</sup> Norberto Bobbio, *Il dubbio e la scelta*, cit., p. 142.

<sup>77</sup> Bruno Pischetta, *Scrittori polemisti*, cit., p. 13.

interessata ai contagi più diversi”<sup>78</sup>: in altre parole, una cultura più aperta al pluralismo che subordinata alla causa politica. Judt nota che, nonostante la distanza crescente tra politica e letteratura, “the PCI never altogether lost a certain un-dogmatic ‘aura’, as the only major Communist party that tolerated and even embraced intelligent dissent and autonomy of thought”<sup>79</sup>. Il successo del partito comunista diminuisce però per alcuni anni a partire del 1955, con il tramonto del neorealismo simboleggiato dalle discussioni sui romanzi *Metello* di Pratolini e *Ragazzi di vita* di Pasolini. La situazione si aggrava un anno dopo in seguito a due eventi significativi in seno al blocco orientale: l’inizio della destalinizzazione annunciato da Krusciov durante il ventesimo congresso del Partito Comunista dell’Unione Sovietica, che conduce Togliatti a favorire una “via nazionale al socialismo”, e la successiva controrivoluzione ungherese che sfata il mito sovietico. Gli eventi del 1956 comportano “una vera e propria presa di distanza tra cultura e politica per lo meno nel senso che fino a qui si è visto”<sup>80</sup>: molti intellettuali si dissociano dal PCI rivendicando la propria autonomia.<sup>81</sup>

Bongiovanni osserva che essi disertano dal partito, ma “non dalla lotta politica”<sup>82</sup>. In generale, anche negli ultimi anni Cinquanta e nel decennio successivo “la maggioranza degli intellettuali italiana rimane a sinistra”<sup>83</sup>, continuando ad esprimersi su argomenti politici e ad integrare temi attuali nelle loro opere. Secondo Antonello, da questo punto si assume “un ruolo più critico, benché ancora all’interno di un quadro ideologico ben definito”<sup>84</sup>, e anche Gundle parla di “un’ampia ed eterogenea area di attività culturale e intellettuale di sinistra al di fuori del Pci e al di là della sua portata”<sup>85</sup>. In questo periodo, gli autori cercano anche di rinnovare formalmente una letteratura non più sottoposta a delle direttive politiche, come dimostrano il dibattito sulla forma-romanzo e la nascita del movimento neoavanguardistico “Gruppo 63”.<sup>86</sup> Ciononostante, la prevalenza di idee

---

<sup>78</sup> Enzo Siciliano, *Il paese Italia e la parola “comunista”*, in Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. IX.

<sup>79</sup> Tony Judt, *Postwar*, cit., p. 208.

<sup>80</sup> Carlo Serafini, *Introduzione*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 34.

<sup>81</sup> Baldini parla di una “rivendicazione di autonomia da parte degli intellettuali” (Anna Baldini, *Il comunista*, cit., p. 43).

<sup>82</sup> Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit., p. 484. Corsivo mio.

<sup>83</sup> “even after 1956 and throughout the 1960s, the majority of Italian intellectuals remained on the Left” (Eugenio Bolongaro, *Introduction*, in *Creative Interventions*, cit., p. 43).

<sup>84</sup> “Italian leftist intellectuals began to assume a more critical role, although still within a clearly defined ideological framework”: Pierpaolo Antonello, *Politics of (Dis)Engagement*, in *Creative Interventions*, cit., p. 344.

<sup>85</sup> Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. 263.

<sup>86</sup> Secondo Baldini, “il dibattito sul romanzo è lo strumento di lotta attraverso il quale la nuova generazione letteraria si sottrae alle imposizioni della politica culturale del Pci e rivendica il diritto a uno sviluppo autonomo della propria ricerca” (Anna Baldini, *Il comunista*, cit., p. 56); Gundle nota che “la preoccupazione

progressiste nel campo letterario persiste: ne è prova la critica con cui vengono accolti due capolavori 'conservatori', *Il gattopardo* di Tomasi di Lampedusa e *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani, rispettivamente nel 1958 e nel 1962.

Ad ogni modo, il vero engagement "atto secondo"<sup>87</sup> emerge solo verso la fine degli anni Sessanta. Secondo Pischedda, il ritorno della questione dell'impegno in letteratura è un fenomeno "singolarmente ampio":

Nel periodo che va dalla fine degli anni sessanta ai primi anni ottanta [...] si assiste in Italia a un fenomeno singolarmente ampio e in certa misura inatteso: il ritorno di interesse tra gli umanisti letterati per la disputa politica, per la critica orientata ai diritti del cittadino e ai mutamenti intervenuti sul lato delle ideologie, dei valori condivisi, del costume.<sup>88</sup>

Le ragioni per questa riscoperta dell'impegno politico sono numerose. Tra le principali bisogna menzionare il discredito in cui cade l'URSS dopo la Primavera di Praga nel 1968 e la contemporanea avanzata di nuove nazioni comuniste, in particolare Cuba e la Cina della Rivoluzione Culturale (cfr. infra). Inoltre, i movimenti studenteschi del 1968 e la nascita di gruppi extraparlamentari determinano il volto di una nuova sinistra non più legata ai sovietici, e quindi anche distante dal PCI. Secondo Bongiovanni, si tratta di una "vera esplosione del 'marxismo', anzi dei 'marxismi'"<sup>89</sup>, la quale risulta in una "babelica contaminatio"<sup>90</sup> di modelli da seguire.

In questo periodo, molti scrittori-intellettuali, di regola sprovvisti di una tessera del PCI, si dichiarano nuovamente "impegnati", disposti ad esprimere un'opinione su temi di attualità.<sup>91</sup> I molteplici argomenti discussi da letterati su quotidiani italiani nel corso degli anni Settanta comprendono il terrorismo, l'educazione dei figli, il consumismo, il femminismo, il compromesso storico e le questioni delicate del divorzio e dell'aborto – le quali causano "vere e proprie battaglie culturali e sociali che hanno coinvolto l'intera società italiana"<sup>92</sup>. La contestazione giovanile del Sessantotto ha inoltre profondamente cambiato le condizioni in cui agisce il nuovo scrittore-intellettuale: ormai egli non solo

---

principale era di liberarsi definitivamente da tutte le restrizioni che derivavano da un rapporto troppo stretto fra politica e cultura" (Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. 266).

<sup>87</sup> Il termine è stato ideato da Bruno Pischedda (*Scrittori polemisti*, cit., p. 9).

<sup>88</sup> Ivi, p. 9.

<sup>89</sup> Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit., p. 474.

<sup>90</sup> Bruno Bongiovanni, *Da Marx alla catastrofe dei comunismi*, cit., p. 303.

<sup>91</sup> Pasquinelli nota che "the Communist party became paradoxically the new enemy" (Carla Pasquinelli, *From organic to neo-corporatist intellectuals*, cit., p. 419).

<sup>92</sup> Carlo Serafini, *Introduzione*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 40.

dispone di un “uditorio attivo, scaltrito, assai più esteso”<sup>93</sup> rispetto a prima, ma sembra anche più autonomo, meno dipendente da una linea politica precisa. Bruno Pischetta rileva che “l’assenza di una chiara missione per conto di organismi collettivi [...] rende accesa individualistico il contributo recato dagli scrittori del periodo al dibattito generale”<sup>94</sup>. Lo studioso sottolinea che “l’io del polemista letterato”<sup>95</sup> è ormai centrale. Tuttavia, in un certo senso molti scrittori degli anni Settanta mantengono uno spirito collettivo, avendo tuttora in comune un orientamento politico progressista, e spesso esplicitamente marxista. La frequenza con cui si firmano dei manifesti conferma questa tendenza collettivista del campo letterario-intellettuale.<sup>96</sup>

Il prototipo dell’intellettuale italiano anni Settanta è senza alcun dubbio Pier Paolo Pasolini. Molto è stato scritto sulla produzione saggistica dello scrittore friulano, firma del “Corriere della Sera” di Piero Ottone tra il 1973 e il 1975. Leonelli descrive Pasolini come “una delle coscienze ‘eretiche’ della sinistra italiana”<sup>97</sup>, mentre Serafini lo ritiene “un esempio di coerenza e identità intellettuale molto forte”<sup>98</sup>. Amberson parla pure di un “unparalleled epitome of Italian intellectual engagement”<sup>99</sup>. In realtà, nella seconda fase di engagement all’italiana, molti autori, tra cui anche Goffredo Parise, scrivono e si impegnano su quotidiani, pur senza ricevere l’attenzione di cui gode Pasolini.

In Italia, la questione dell’impegno in letteratura passa in seconda linea verso la metà o verso la fine degli anni Settanta. Il graduale declino corrisponde con il “tramonto delle ideologie”<sup>100</sup> accertato, salvo qualche eccezione, a livello globale e in parte causato dalla rivelazione progressiva delle atrocità compiute da diversi regime comunisti. Nel giro di pochi anni, si palesano le condizioni di vita nei gulag sovietici di Stalin,<sup>101</sup> la vera natura della Rivoluzione Culturale in seguito alla morte di Mao Zedong e all’arresto della Banda dei quattro nel 1976, e i massacri di massa sui “killing fields” eseguiti dai Khmer Rouge in Cambogia tra il 1975 e il 1979. Anche i “boat people” vietnamiti, che fuggono dal loro

---

<sup>93</sup> Bruno Pischetta, *Scrittori polemisti*, cit., p. 11.

<sup>94</sup> Ivi, p. 12.

<sup>95</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>96</sup> In un suo articolo del 1965, Bobbio aveva già denunciato la frequenza e la disinvoltura con cui si firmavano degli appelli (Norberto Bobbio, *Il dubbio e la scelta*, cit., p. 67). Il filosofo dimostra che la richiesta di una firma comporta un dilemma tra un “atto di conformismo” e una reputazione di “reazionario” (p. 69).

<sup>97</sup> Giuseppe Leonelli, *Politica e cultura*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 717.

<sup>98</sup> Carlo Serafini, *Introduzione*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 40.

<sup>99</sup> Deborah Amberson, *From Philology to Piracy: Pier Paolo Pasolini’s Passionate Impegno of Self and Style*, in *Creative Interventions*, cit., p. 113.

<sup>100</sup> Giuseppe Leonelli, *Politica e cultura*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 716.

<sup>101</sup> *Arcipelago Gulag*, il saggio di Aleksandr Solzhenitsyn, viene pubblicato in Francia nel 1973 e introdotto in Italia solo un anno dopo, pur senza suscitare la stessa attenzione.

paese governato dai comunisti dopo la ritirata dell'USA, compromettono l'idealismo di molti marxisti in Occidente. Oltre al contrasto crescente tra ideologia e pratica, anche l'individualismo, inizialmente promosso dai sessantottini, pare incidere sul fascino dei sogni collettivi. Gundle sintetizza questa trasformazione sociale, messa in moto con gli slogan anarchici del '68 e portata a compimento negli anni Ottanta, come segue: "un'era caratterizzata dall'impegno pubblico e dalle questioni collettive tramontò lasciando il posto a una fase nuova, meno ideologica, al centro della quale vi erano la sfera privata e il consumismo"<sup>102</sup>. Conseguenza di questa "omogeneizzazione culturale"<sup>103</sup>, per usare un termine di Epstein, sarebbe che anche "gli intellettuali cessarono di essere radicali"<sup>104</sup>. Foucault, in un suo articolo del 1976 intitolato *La fonction politique de l'intellectuel*, non a caso sostiene che l'intellettuale "universale", vale a dire lo scrittore impegnato, è stato sostituito da un suo sosia "specifico", tecnico-scientifico. Secondo il filosofo francese, il primo non sarebbe più in grado di presentarsi come "maestro di verità e di giustizia":

Pendant longtemps, l'intellectuel dit "de gauche" a pris la parole et s'est vu reconnaître le droit de parler en tant que maître de vérité et de justice. On l'écoutait, ou il prétendait se faire écouter comme représentant de l'universel. Être intellectuel, c'était être un peu la conscience de tous. [...] Il y a bien des années maintenant qu'on ne demande plus à l'intellectuel de jouer ce rôle.<sup>105</sup>

In Italia, il tramonto dell'impegno politico nel campo letterario viene simboleggiato da almeno due eventi. Secondo Leonelli, sono significative le discussioni nate intorno a *La Storia*, romanzo di Elsa Morante apparso nel 1974: dopo questo episodio, "il divorzio tra letteratura e ideologia si fa definitivo e scende il silenzio sull'ultimo campo di battaglia della cultura italiana del secondo dopoguerra"<sup>106</sup>. Tuscano sostiene che sia soprattutto l'assassinio di Pasolini nell'autunno del 1975 a segnare "la frattura, mai più colmata, tra un'Italia nella quale la voce degli intellettuali [...] aveva ancora il peso di una coscienza, e l'Italia di oggi, svuotata e perdente"<sup>107</sup>.

Altri studiosi additano, per contro, il clima politico nazionale quale catalizzatore del disimpegno in letteratura. Pasquinelli rileva che la intelligenza italiana del periodo in

<sup>102</sup> Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. 424.

<sup>103</sup> "cultural homogeneization" (Mark Epstein, *US and Italy: Imperial Nightmares and Illusions of Humanity*, in *Creative Interventions*, cit., p. 405).

<sup>104</sup> Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. 425.

<sup>105</sup> Michel Foucault, *La fonction politique de l'intellectuel*, in Id., *Dits et écrits*, II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 1994, p. 109.

<sup>106</sup> Giuseppe Leonelli, *Politica e cultura*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 719.

<sup>107</sup> Francesca Tuscano, *Pier Paolo Pasolini. Intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, Assisi, Cittadella, 2005, p. 7.

questione era, dopotutto, “a generation that was overcome by the dramatic experience of terrorism”<sup>108</sup>. Gagliano designa pure l’impatto dell’isolamento del Partito Comunista Italiano dopo il fallimento del compromesso storico con la DC, l’uccisione di Aldo Moro nel 1978,<sup>109</sup> e l’entrata in scena di Bettino Craxi alla fine del decennio. Secondo Gagliano, il successo del segretario del Partito Socialista Italiano ha ulteriormente destabilizzato “the cultural influence of the [Italian Communist] party and its ideologues [and] even of that idea of intellectual commitment that had been so central to the first decades of the young Italian Republic”<sup>110</sup>.

I presunti legami con la politica dimostrano che, secondo alcune ottiche, l’impegno degli scrittori italiani si protrae fino alla fine degli anni Settanta, vale a dire ben oltre la scomparsa dell’intellettuale di sinistra avvenuta “il y a bien des années”<sup>111</sup> in Francia. A questo proposito si potrebbe perfino parlare di un certo “exceptionalism”<sup>112</sup>, parola con cui Pasquinelli riassume la scomparsa tardiva degli intellettuali impegnati in Italia e in modo generale l’onnipresenza della politica nella società italiana degli anni Settanta. In anni recenti, due studiosi italiani hanno richiamato l’attenzione sulla seconda ondata di *engagement* nel campo letterario del secondo dopoguerra: in *Settanta*, Belpoliti cerca di accertare “come e perché fosse finito il nesso che legava letteratura e politica, impegno intellettuale e attività di scrittura”<sup>113</sup>, e anche Pischedda si sofferma su questo periodo che racchiude “l’ultimo e più vero rimbalzo di prestigio di cui il ceto umanista italiano abbia potuto compiacersi”<sup>114</sup>. Oltre a questi contributi, l’impegno post-sessantottesco in quanto fenomeno complessivo è tuttavia stato tralasciato dalla critica.

Le ragioni per il declino – a quanto pare, simultaneo – delle ideologie e dell’impegno in letteratura sono dunque molteplici, e combinano tensioni internazionali e nazionali, letterarie e politiche. Al di là del contributo preciso di ogni singola ragione, è certo che la nozione di “impegno” ha perso importanza negli anni Ottanta, o che essa ha almeno “shifted from the political to the ethical front”<sup>115</sup>, per dirla con Meazzi. La panoramica

---

<sup>108</sup> Carla Pasquinelli, *From organic to neo-corporatist intellectuals*, cit., p. 420.

<sup>109</sup> Oltre agli eventi internazionali, anche “the Aldo Moro kidnapping and subsequent murder at the hands of the Red Brigades [...] seem to intimate the conclusion of strong and proactive left-wing ideologies” (Rita Gagliano, *The Historical Framework*, in *Creative Interventions*, cit., pp. 18-19).

<sup>110</sup> Ivi, p. 18.

<sup>111</sup> Si rinvia alla citazione di Foucault.

<sup>112</sup> Carla Pasquinelli, *From organic to neo-corporatist intellectuals*, cit., p. 418.

<sup>113</sup> Marco Belpoliti, *Settanta*, cit., p. X.

<sup>114</sup> Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit., p. 17.

<sup>115</sup> Barbara Meazzi, *Disengagement vs Engagement: The Case of Giancarlo De Cataldo between Civic and Ethical Commitment*, in *Creative Interventions*, cit., p. 236.



storica delineata in questa parte deve aiutare a capire tanto il discorso critico di Parise nei confronti dei suoi colleghi-scrittori impegnati, quanto le eventuali intensificazioni, attenuazioni o svolte lungo la sua carriera.

### 3.3.2 Scrittori non allineati?

Tra gli anni Quaranta e Settanta del ventesimo secolo, il dualismo politico comunismo-capitalismo coincide in buona parte con una frattura nel campo letterario che oppone gli scrittori impegnati agli scrittori 'tradizionali'. Una tale linea divisoria non si accerta soltanto in Italia, ma anche in altri paesi occidentali dove gli autori e/o gli intellettuali di sinistra si riuniscono di solito in gruppi che condividono gli stessi valori. Baldini nota che una tale rinuncia all'indipendenza è inerente al marxismo, poiché "il materialismo [...] demistifica l'illusione intellettuale di far parte per sé, di poter esercitare il proprio ruolo nel pieno distacco da ogni determinazione"<sup>116</sup>. Judt ribadisce che un tale spirito collettivo fa parte dell'ideologia comunista:

Communist thinkers felt part of a community of like-feeling intellectuals, which gave them the sense that not only were they doing the right thing, but also that they were moving in the direction of history. [...] This overcame the idea of the lonely crowd notion and placed the individual communist at the center, not only of a historical project, but of a collective process.<sup>117</sup>

Questo collettivismo riduce però lo spazio di quegli autori che, desiderosi di esprimersi sulla società, non si identificano né con i letterati progressisti né con quelli appartati in una 'torre d'avorio'. Mitter e Major osservano che la posizione di questi 'dissidenti' era problematica perché continuamente soggetta al manicheismo dei due campi: "This was always a precarious position given the fatal either/or logic of the Cold War. Neutralists frequently found themselves pushed willy-nilly into the opposite camp."<sup>118</sup> Piette nota che anche la letteratura anglosassone subisce le conseguenze dell'avversione generale per una 'zona grigia', che comprende "the innocent bystander, the 'Third Force' neutral, the apolitical civilian, or any non-aligned presence in the *polis*"<sup>119</sup>. Questa antipatia non significa naturalmente che non ci siano dei "significant counterbalances"<sup>120</sup>: per quanto

---

<sup>116</sup> Anna Baldini, *Il comunista*, cit., p. XIX.

<sup>117</sup> Tony Judt e Timothy Snyder, *Thinking the Twentieth Century*, London, Vintage, 2013, p. 97.

<sup>118</sup> Rana Mitter e Patrick Major, *East is East and West is West?*, in *Across The Blocs*, cit., p. 7.

<sup>119</sup> Adam Piette, *The Literary Cold War*, cit., pp. 209-210.

<sup>120</sup> James R. Arnold e Roberta Wiener, *Cold War: The Essential Reference Guide*, cit., p. 126.

riguarda gli Stati Uniti degli anni Cinquanta, basta citare il nome di Ernest Hemingway, fautore di una letteratura individualista e apolitica.

In Francia, simbolo di una tale posizione di rifiuto è senz'altro Albert Camus, che già prima della Seconda Guerra Mondiale prende le distanze dal partito comunista francese per rivendicare la propria indipendenza ideologica. Sono però le sue lettere apparse su "Les Temps Modernes" nel 1952 a provocare la rottura definitiva con Sartre, pensatore 'gauchiste' per eccellenza. In esse, Camus rimprovera il suo amico, chiamato "monsieur le directeur" di avere "placé [son] fauteuil dans le sens de l'histoire"<sup>121</sup>. La sua scelta di "andare controcorrente"<sup>122</sup> gli conferisce per molti anni l'etichetta di irregolare, ovvero di un "outsider in Paris, *étranger* in something of the sense used in his famous novel"<sup>123</sup>. Nella stessa categoria di intellettuali dissidenti si annovera anche il filosofo Raymond Aron, il cui *Oppio degli intellettuali* (1955) si riferisce ironicamente all'ideologia marxista stessa.<sup>124</sup>

Bongiovanni constata una situazione analoga in Italia, dove "[c]hi pretendeva la propria indipendenza, per i comunisti, stava in realtà dall'altra parte della barricata"<sup>125</sup>. Infatti, anche nel campo letterario italiano molti autori che si dichiarano a-ideologici vengono inclusi nella categoria dei conservatori. L'egemonia del comunismo spiega pure perché la critica ha tanto indugiato sulle posizioni ideologiche degli scrittori che si trovano "da questa parte della barricata", a detrimento delle opinioni dei sedicenti indipendenti.<sup>126</sup> Così, molto è stato scritto sul discorso sociale degli intellettuali aderenti (almeno in un primo tempo) al PCI, come Carlo Levi, Pasolini e Calvino.<sup>127</sup>

Ovviamente, la categoria dei letterati insieme 'impegnati', nel senso che prendono posizione sui problemi del momento, e 'non allineati', poiché non si identificano né con il capitalismo né con il marxismo, è ampia ed eterogenea. "Il Mondo", rivista diretta da Mario Pannunzio e simbolo di una 'Terza Forza' laica e liberale, è un punto d'incontro

---

<sup>121</sup> Albert Camus, *Révolte et servitude*, in Id., *Œuvres complètes*, III, 1949-1956, Paris, Gallimard, 2008, p. 412, 429.

<sup>122</sup> "against the current": Tony Judt, *The Burden of Responsibility*, cit., p. 102.

<sup>123</sup> Ivi, p. 103. La famosa disputa tra Camus e Sartre è stata esaminata da Ronald Aronson, *Camus & Sartre. The Story of a Friendship and the Quarrel that Ended It*, Chicago, University of Chicago Press, 2004. Si rimanda pure al libro di Herbert R. Lottman del 1981, riedito in italiano nel 2010: *La Rive Gauche. Intellettuali e impegno politico in Francia dal Fronte popolare alla Guerra Fredda*, traduzione di E. Capriolo, Milano, Bonnard, 2010.

<sup>124</sup> Secondo Judt, il filosofo era "the greatest intellectual dissenter of his age" (Tony Judt, *The Burden of Responsibility*, cit., p. 182).

<sup>125</sup> Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit., p. 448.

<sup>126</sup> Baldini indica "l'abbondante bibliografia su letteratura e comunismo" (Anna Baldini, *Il comunista*, cit., p. XIV).

<sup>127</sup> Essi sono per esempio al centro della parte "Intellectuals of the 1950s and 1960s" della raccolta *Creative interventions*, cit., pp. 41-150.

per alcuni di loro. “Tempo presente”, fondato da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte, è invece il simbolo di una sinistra non comunista. In anni recenti, si è tuttavia svelato il coinvolgimento della CIA nella direzione di quest’ultima rivista,<sup>128</sup> attestando un’altra volta “la difficoltà di sviluppare un libero discorso critico che prescinda dagli opposti schieramenti”<sup>129</sup>, per dirla con Ferretti e Guerriero.

Bisogna pur osservare che molti scrittori neutri lavorano indipendentemente da un preciso gruppo o periodico per sviluppare una visione del mondo del tutto personale.<sup>130</sup> Solo pochi di essi si schierano tuttavia esplicitamente contro le ideologie che, secondo loro, dominano il campo letterario del secondo dopoguerra. Goffredo Parise, “chevalier seul”<sup>131</sup>, va annoverato in quest’ultimo gruppo.

### 3.4 Italianità e globalizzazione

La questione dell’impegno politico in letteratura si situa naturalmente in un contesto non solo italiano ed europeo, ma anche (e sempre più) *globale*. Un altro tratto distintivo della Guerra Fredda culturale è appunto l’emergenza di modelli stranieri che rompono l’eurocentrismo e presentano vere e proprie società alternative a quella nazionale – dal capitalismo di stampo statunitense al comunismo operaio dell’URSS o quello contadino della Repubblica Popolare Cinese, passando per i paesi decolonizzati nel Terzo Mondo. Per gli intellettuali italiani, che non di rado sono anche inviati speciali (cfr. Capitolo 2), la progressiva globalizzazione implica un necessario confronto tra l’Italia e il mondo.

---

<sup>128</sup> Frances S. Staunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, New Press, 2001.

<sup>129</sup> Gian Carlo Ferretti e Stefano Guerriero, *Storia dell’informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 168. La Porta nota che “in Italia questa sinistra liberale e non marxista, prima stretta fra le due chiese partitiche e poi snobbata dal gauchisme degli anni sessanta, non ha mai avuto vero spazio” (Filippo La Porta, *Introduzione. Dalla caverna si esce uno alla volta*, in Id., *Maestri irregolari*, cit., p. 29).

<sup>130</sup> Si pensi per esempio a Primo Levi, Bassani, Fenoglio e Sciascia, per citarne solo alcuni.

<sup>131</sup> Paolo Grossi, *Introduzione*, in *Les illuminations d’un écrivain. Influences et créations dans l’œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 12.

### 3.4.1 Lo scrittore-reporter

Il giornalismo di viaggio, “un prodotto molto nostrano”<sup>132</sup>, consente di delineare alcune possibili (op)posizioni nel campo letterario nazionale attraverso il filtro della distanza. Grazie alle corrispondenze di scrittori-intellettuali italiani da paesi lontani, si possono studiare più facilmente le loro idee sociali e politiche, per l'appunto la loro ‘visione del mondo’. In fondo, l'altrove è anche un luogo di confronto che invita a rivisitare il paese di origine. Secondo Pellegrino, la natura comparativa del viaggio equivale a una triplice riflessione: “del paese di origine del viaggiatore, della sua situazione culturale all'epoca del viaggio, del suo orientamento di pensiero verso i paesi visitati”<sup>133</sup>. De Pascale rileva che l'interesse della corrispondenza di viaggio risiede nell’“inevitabile cambiamento di prospettiva nell'osservazione della propria società e della propria cultura”<sup>134</sup>.

Contemporaneamente i corrispondenti di viaggio compensano anche l'italianità, da alcuni giudicata eccessiva, del campo letterario postbellico, in un mondo che assomiglia progressivamente ad un “villaggio globale”<sup>135</sup>. Parecchi studiosi sottolineano il relativo isolamento della cultura italiana in questo periodo: Epstein sostiene che le discussioni sulla funzione degli intellettuali si svolgono “in a very nationally exclusive manner”<sup>136</sup>, Antonello denuncia “the lack of internationalization of Italian cultural debates”<sup>137</sup>. Per questa ragione è cruciale il ruolo di giornali e di riviste che affidano l'incarico di inviato speciale non solamente a giornalisti professionisti, ma anche a scrittori-intellettuali. Il rapporto stretto tra giornalismo e letteratura spiega perché gli articoli di questi ultimi riguardano comunemente delle ‘zone calde’, vale a dire dei “luoghi nei quali ‘succede qualcosa’, dove particolari avvenimenti politici, culturali o sociali, suscitano interessi facilmente condivisibili da un vasto pubblico”<sup>138</sup>.

La riduzione delle distanze, fenomeno novecentesco che fa svanire l'opposizione tra nazionale e internazionale, conduce a delle discussioni ideologiche di carattere insieme locale e globale – e ciò vale tanto più in Italia, specchio del conflitto tra le superpotenze (cfr. sopra). Così, gran parte degli intellettuali impegnati erano propensi a presentare,

---

<sup>132</sup> Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, cit., p. 70.

<sup>133</sup> Angelo Pellegrino, *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, p. 14.

<sup>134</sup> Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 13.

<sup>135</sup> Il termine di McLuhan è del 1964.

<sup>136</sup> Mark Epstein, *US and Italy: Imperial Nightmares and Illusions of Humanity*, in *Creative Interventions*, cit., p. 408.

<sup>137</sup> Pierpaolo Antonello, *Politics of (Dis)Engagement*, in *Creative Interventions*, cit., p. 339.

<sup>138</sup> Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 238.

se non a idealizzare, dei modelli sociali assai diversi da quello italiano conservatore, in linea con la propria ideologia marxista.

Parise è tra gli inviati speciali più attivi del secondo dopoguerra: grazie ai suoi viaggi in Europa, America, Africa e Asia tra il 1955 e il 1984, egli sviluppa un discorso critico che supera la realtà italiana. Diversi studiosi indicano la sua “sensibilità particolare”<sup>139</sup> di fronte a culture ignote e il suo approccio decisamente imparziale e realista. Nell’arco di tre decenni, il giornalista si reca tanto in luoghi ‘periferici’ quanto in paesi toccati dal dualismo ideologico. Invia diverse corrispondenze da Parigi, “capitale dell’Europa”<sup>140</sup> e specchio della vita intellettuale in Italia,<sup>141</sup> riferisce sulla guerra dimenticata in Biafra, e descrive la cultura del “pianeta” Giappone. La maggior parte della sua corrispondenza riguarda però l’antagonismo ideologico tra Ovest e Est: la prima categoria contiene gli articoli sugli Stati Uniti e sul Cile di Pinochet, la seconda le pagine riguardanti l’Unione Sovietica, la Cina, il Cuba, l’Albania e il Vietnam. Per molti coetanei del reporter, questi ultimi paesi in un primo tempo costituiscono dei ‘modelli da seguire’, per rivelarsi ben presto del tutto utopici.

### 3.4.2 I ‘miti’ del dopoguerra

In *Pellegrini politici*, non a caso uscito nel 1980, il sociologo statunitense Paul Hollander denuncia i “pellegrinaggi” degli intellettuali occidentali di sinistra nei paesi comunisti durante il ventesimo secolo. Hollander critica soprattutto l’aspetto “devozionale”<sup>142</sup> di questi viaggi dettati da una ‘fede’ ideologica condivisa. Le visite frequenti dei pensatori ‘leftist’ alle società sovietiche, cubane e cinesi equivalgono a una “ricerca dell’utopia”<sup>143</sup> con cui cercano di liberarsi dalle usanze del loro paese di origine: si accerta “un legame molto stretto tra la disaffezione alla propria società e le seduzioni, reali o immaginarie, per altre”<sup>144</sup>. Benché non neutro in senso politico, il libro contiene alcune osservazioni pertinenti sulle testimonianze di molti intellettuali di sinistra dall’estero, i cui errori di

---

<sup>139</sup> Martino Marazzi, *Diarismo e giornalismo critico di Goffredo Parise*, in Id., *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, p. 161.

<sup>140</sup> “Paris was the capital of Europe”: Tony Judt, *Postwar*, cit., p. 210.

<sup>141</sup> “In Paris, as nowhere else, intellectual schisms traced the contours of political ones, at home and abroad” (Ivi, p. 213).

<sup>142</sup> Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 21. Secondo De Pascale, “con una definizione fin troppo abusata [questo tipo di viaggio] è stato chiamato ‘pellegrinaggio politico’ allo scopo di metterne in luce il carattere devozionale” (Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 135).

<sup>143</sup> Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 34.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

interpretazione si rivelano solo *ex post*. Così, la loro parzialità, vale a dire la loro volontà di trovare conferma di un'ideologia coltivata ma non realizzata in Occidente, impedisce una rappresentazione corretta della realtà: "la vita realmente vissuta dagli abitanti era qualcosa di molto diverso da ciò che appariva nei resoconti entusiastici che ne facevano quei visitatori ideologicamente ben predisposti nei confronti di essi"<sup>145</sup>.

Le idee di Hollander, che riguardano le scelte di intellettuali americani, britannici e francesi, si applicano ugualmente al campo letterario italiano del secondo dopoguerra, segnato da due 'onde' di reportage da paesi comunisti, che coincidono grossomodo con le due fasi di impegno politico. Con il senno di poi, è chiaro che molte testimonianze dal blocco orientale inviate da scrittori impegnati non corrispondono con la realtà, essendo alcune perfino profondamente ambigue.<sup>146</sup> I reportage di Parise sui sistemi comunisti, alquanto diversi dagli scritti degli intellettuali di sinistra, tendenzialmente racchiudono delle critiche più o meno implicite su ciò che si potrebbe chiamare, con la terminologia di Hollander, l'eccessiva 'religiosità' dei suoi colleghi.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, la prima meta degli intellettuali italiani di sinistra è l'Unione Sovietica, culla del comunismo. Il richiamo dell'URSS è particolarmente forte durante la fase 'calda' della Guerra Fredda, quando sembra incarnare "le speranze della rivoluzione comunista"<sup>147</sup>, ma persiste almeno fino al 1956. Per spiegare la costanza del mito sovietico tra gli scrittori italiani, Hollander indica "i sentimenti filosovietici e [...] antifascisti [...] storicamente legati"<sup>148</sup>. Inizialmente, il quotidiano comunista "l'Unità" invia molti scrittori in URSS: il *Taccuino di viaggio* di Italo Calvino, iscritto al PCI e fedele agli ideali del suo partito, appare sul giornale nel 1951. Anche *Il futuro ha un cuore antico* del "compagno di strada"<sup>149</sup> Carlo Levi è positivo nei confronti dei soviet. Dopo il 1956, Pasolini ritrova un "mondo di purezza e di autenticità"<sup>150</sup> oltrecortina, mentre Moravia fornisce un'analisi critica dello stato di cose in *Un mese in Urss*. Parise, più giovane degli scrittori qui menzionati, si reca per la prima volta in Unione Sovietica nel 1960, vale a dire dopo il periodo in cui la nazione rappresentava un'"alternativa politica"<sup>151</sup> per molti

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 7.

<sup>146</sup> L'approvazione del culto della personalità, per esempio, contrasta con gli ideali di uguaglianza inerenti al marxismo; e l'idealizzazione delle società comuniste, che spesso nega l'esistenza di censure e di persecuzioni all'interno di esse, si propaga in Italia grazie alla libertà di espressione.

<sup>147</sup> Angelo Pellegrino, *Verso Oriente*, cit., p. 86.

<sup>148</sup> Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 18.

<sup>149</sup> Loreto Di Nucci, *I pellegrinaggi politici degli intellettuali italiani*, in Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 646.

<sup>150</sup> Ivi, p. 651.

<sup>151</sup> Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 134.

inviati speciali. In questo suo reportage sulla Russia di Krusciov, il rifiuto dell'ideologia comunista si manifesta comunque chiaramente.

Dopo gli eventi del 1956 emergono nuove culture marxiste pronte a sostituire l'esempio sovietico. La seconda ondata dei comunismi, nuovamente descritta da autori italiani su giornali e riviste, comprende tre nazioni simbolo: Cuba, "piccola isola di comunismo nel mare dell'imperialismo statunitense"<sup>152</sup>, la Cina, terreno di una rivoluzione culturale, e infine il Vietnam, vittima dell'esercito americano.<sup>153</sup> Insieme ai loro protagonisti, Che Guevara, Mao e Ho Chi Minh,<sup>154</sup> tutte e tre le società, rivoluzionarie e "all'apparenza più antiche"<sup>155</sup> rispetto all'URSS, si trasformano progressivamente in punti di riferimento per i movimenti studenteschi occidentali. "Lo spettro della rivoluzione"<sup>156</sup> che gira per l'Europa fa leva su esempi sociali e politici in ogni senso lontani dalla propria cultura: Epstein rileva che gli studenti "were in reality 'heroizing' figures and movements that had only tenuous relations with their everyday lives and roles in civil society"<sup>157</sup>. Oltre agli studenti, anche molti intellettuali di sinistra si ispirano ai nuovi modelli stranieri per rinforzare un marxismo *sui generis*. Secondo Gundle, il PCI, nazionale e filosovietico, è incapace di adattarsi al carattere internazionale ed eterogeneo del nuovo comunismo: "l'apertura all'esterno" sarebbe "un'occasione mancata"<sup>158</sup>. Di conseguenza, la seconda fase dei reportage da paesi comunisti si contraddistingue per un approccio più libero, benché anche gli inviati speciali di questo periodo si rifacciano di solito ad un'ideologia ben definita.

Nella sua postfazione al libro di Hollander, Di Nucci dimostra che fin dalla vittoria di Castro la Repubblica di Cuba esercita "un potere di attrazione veramente straordinario, per moltissime ragioni"<sup>159</sup> su gran parte degli scrittori progressisti. Tra queste ragioni vanno menzionati la vicinanza del capitalismo statunitense, il contrasto con la società occidentale,<sup>160</sup> il carattere esotico della cultura cubana, nonché il fascino della figura di Che Guevara. Durante gli anni Sessanta, l'isola viene visitata da vari intellettuali italiani marxisti – tra cui Giangiacomo Feltrinelli, Alberto Asor Rosa e Rossana Rossanda – che riportano un esempio comunista diverso da quello sovietico in Italia. Brogi osserva che

---

<sup>152</sup> Simona Colarizi, *Biografia della prima repubblica*, cit., p. 103.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> Arnold e Wiener, *Cold War: The Essential Reference Guide*, cit., p. 176.

<sup>155</sup> Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 36.

<sup>156</sup> "the spectre of revolution": Tony Judt, *Postwar*, cit., p. 390.

<sup>157</sup> Mark Epstein, *US and Italy: Imperial Nightmares and Illusions of Humanity*, in *Creative Interventions*, cit., p. 401.

<sup>158</sup> Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., p. 263.

<sup>159</sup> Loreto Di Nucci, *I pellegrinaggi politici degli intellettuali italiani*, in Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 653.

<sup>160</sup> Judt osserva che "[t]he revolutions in Cuba and China especially were invested with all the qualities and achievements so disappointingly lacking in Europe" (Tony Judt, *Postwar*, cit., p. 406).

gli intellettuali “from communist and liberal ranks [...] particularly contributed to the surging of the Castroist myth among the Italian youth”<sup>161</sup>. Tra loro, elenca pure il nome di Parise, che invitato a Cuba nel 1967 era in realtà estremamente critico nei confronti dell’entusiasmo dei suoi colleghi.

La Cina maoista, meta dei corrispondenti italiani a partire dal 1949, desta attenzione soprattutto nel decennio della Rivoluzione culturale (1966-1976). Quest’ultima, secondo Ginsborg “largamente interpretata in Italia come un movimento di massa spontaneo e antiautoritario”, rappresenta un vero e proprio “nuovo modello per la costruzione del socialismo”<sup>162</sup>. La società cinese, agricola ed egualitaria, si accosta inoltre agli ideali di purezza tipici del Terzo Mondo (vale a dire dei paesi decolonizzati e non allineati con le due potenze centrali), cui la stessa Cina appartenerrebbe a seconda di Mao Zedong. Anche l’aspetto giovanile della Rivoluzione culturale contrasta con l’immobilismo del vecchio comunismo: Judt osserva che in Occidente essa viene concepita quale “refreshing burst of energy and youthful determination always to renew the Revolution, in contrast with the staid old men in Moscow”<sup>163</sup>. Grazie al successo del libretto rosso in Europa, il quale fornisce “l’elementare retroterra della cultura giovanile”<sup>164</sup>, il maoismo diventa uno dei tratti costitutivi delle manifestazioni studentesche del ‘68. Il celebre slogan “la Cina è vicina” conferma quanto il paese est-asiatico fosse importante per la costruzione di un nuovo ideale politico che era “more extensive in Italy than anywhere else in Europe”<sup>165</sup>. In *Scrittori in viaggio*, De Pascale dimostra che anche diversi scrittori-giornalisti italiani si recano in Cina ritenendola “il nuovo simbolo di un rinnovamento politico e sociale”<sup>166</sup>. Solo dopo la morte di Mao nel 1976, si palesano infatti le atrocità commesse dal regime mediante le sue Guardie Rosse durante il decennio della Rivoluzione: Arnold e Wiener evidenziano che “this 10-year period constituted the darkest days of the PRC’s history, characterized by a reign of red terror that badly bruised Mao’s revolutionary legacy”<sup>167</sup>. Hollander nota che il successo del maoismo è paradossalmente contemporaneo alla fase più violenta del governo, e “come nel caso sovietico nel periodo post-staliniano, anche la diminuita popolarità del regime cinese tra gli intellettuali occidentali ha coinciso con l’attenuarsi dei suoi aspetti più repressivi”<sup>168</sup>. Il reportage di Parise, intitolato *Cara Cina*,

---

<sup>161</sup> Alessandro Brogi, *Confronting America*, cit., p. 266.

<sup>162</sup> Paul Ginsborg, *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi (1943-1988)*, cit., p. 409.

<sup>163</sup> Tony Judt, *Thinking the Twentieth Century*, cit., p. 225.

<sup>164</sup> Bruno Bongiovanni, *Da Marx alla catastrofe dei comunismi*, cit., p. 304.

<sup>165</sup> Tony Judt, *Postwar*, cit., p. 415.

<sup>166</sup> Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 159.

<sup>167</sup> James R. Arnold e Roberta Wiener, *Cold War: The Essential Reference Guide*, cit., p. 135.

<sup>168</sup> Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 39.



risale al 1966 e si distingue notevolmente dagli articoli di altri scrittori-giornalisti. Di Nucci osserva che “[n]el panorama dei diari di viaggio in Cina, quello di Goffredo Parise occupa un posto a sé”<sup>169</sup> visto che “lo scrittore veneto riesce ad anticipare alcune verità su quel paese che tutti gli altri hanno scoperto *ex post*”<sup>170</sup>.

Il terzo simbolo del nuovo comunismo (e anche meta del Parise reporter) è la guerra del Vietnam iniziata dagli Stati Uniti (1960-1975), il primo conflitto mondiale trasmesso ‘dal vivo’ che causa numerose manifestazioni di protesta in Occidente. Le ripercussioni globali di questo scontro locale sono state evidenziate gradualmente: Dumbrell osserva che “the Vietnam War has [...] come to be seen as an event in international, rather than primarily American and Vietnamese, history. If the war divided America, it also divided the world”<sup>171</sup>. Sembra che il Vietnam sia una sineddoche non tanto della Guerra Fredda reale (la corsa agli armamenti tra USA e URSS) quanto del dualismo ideologico esistente a livello mondiale. Ginsborg rileva che l'imperialismo degli Stati Uniti cambia “il modo di guardare all’America di un’intera generazione di italiani”<sup>172</sup>, tanto più se confrontato con la resistenza dei contadini locali. Il contrasto tra l’ingiustizia americana e l’eroismo vietnamita, finora al centro dell’immaginario collettivo (Dumbrell nota che “[p]opular memory of the Vietnam War is dominated by persistent myths and stereotypes”<sup>173</sup>), è certo legittimata, ma rischia nondimeno di cancellare eventuali sfumature. Parise, che compie viaggi a Saigon e a Hanoi, anche in questo caso si propone di dare un resoconto privo di premesse ideologiche, con cui si oppone sia alle corrispondenze di intellettuali occidentali come Noam Chomsky e Susan Sontag, sia alle discussioni a livello nazionale su capitalismo e comunismo.

La progressiva globalizzazione del secondo dopoguerra condiziona dunque il dibattito intellettuale in Italia fornendo nuovi modelli atti a confermare o a ribadire le ideologie degli scrittori. Considerando l’aspetto rivoluzionario delle suddette società comuniste, URSS, Cuba, Cina e Vietnam del Nord,<sup>174</sup> si constata che il quadro di riferimento di molti intellettuali italiani di sinistra in fondo giustificava la violenza, come è prescritto dalla teoria marxista. Ginsborg nota che “la giusta violenza dei rivoluzionari – quella di Mao,

---

<sup>169</sup> Loreto Di Nucci, *I pellegrinaggi politici degli intellettuali italiani*, in Paul Hollander, *Pellegrini politici*, cit., p. 670.

<sup>170</sup> Ivi, p. 673.

<sup>171</sup> John Dumbrell, *Rethinking the Vietnam War*, London, Palgrave Macmillan, 2012, p. 3.

<sup>172</sup> Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi (1943-1988)*, cit., p. 409.

<sup>173</sup> John Dumbrell, *Rethinking the Vietnam War*, cit., p. 1.

<sup>174</sup> Che il paese asiatico diventasse simbolo di una lotta armata contro il sistema capitalistico, viene illustrato dall’appello di Che Guevara di creare “due, tre, molti Vietnam”, a cui Parise accenna nel titolo di un reportage (cfr. Capitolo 9).

del Che e dei vietnamiti – veniva contrapposta a quella dei capitalisti”<sup>175</sup>. In un campo letterario che si definisce sempre più attraverso il contesto internazionale – anche, ma non solo, per quanto riguarda la questione delle ideologie – Parise sceglie un approccio dichiaratamente diverso, che conferma la sua immagine di scrittore irregolare.

## Conclusioni

Le tensioni ideologiche inerenti alla Guerra Fredda aiutano a spiegare la costellazione e le controversie del campo letterario-intellettuale italiano del secondo dopoguerra. Per parecchi decenni, l'opinione degli scrittori di sinistra, per forza 'oppositori' nel blocco capitalista, era ritenuta il punto di riferimento per un discorso sociopolitico, a sfavore dei punti di vista di autori che si dichiaravano invece indipendenti. La famosa massima "Il vaut mieux avoir tort avec Sartre que raison avec Aron" ben sintetizza il rapporto di forze e le idee contrastanti esistenti nel campo letterario tanto francese quanto italiano dalla ricostruzione postbellica agli anni Settanta, e contiene pure un'allusione al gusto della polemica tipico di una tale situazione. In anni recenti, il discorso sociale di autori privi (consapevolmente o meno) di un preciso orientamento politico è stato rivalutato da vari studiosi. Intanto è chiaro che le idee di uno scrittore-intellettuale non schierato né con l'una né con l'altra parte possono rivelarsi interessanti in quanto inattese, e che in alcuni casi esse riescono perfino a chiarire la natura dei conflitti contemporanei e lo stesso dualismo ideologico che li genera.

Ciò vale anche per Goffredo Parise, la cui rivendicazione di indipendenza implica di per se una posizione non allineata, marginale, periferica rispetto allo scontro centrale tra capitalismo e comunismo. L'interesse del punto di vista parisiense si è rivelato solo gradualmente, grazie alla distanza storica rispetto alla scomparsa dell'autore (1986) e al tramonto delle ideologie dopo la fine della Guerra Fredda (1989-91), che secondo alcuni equivaleva addirittura alla "fine della Storia"<sup>176</sup>. In anni recenti, l'ideologia personale di Parise è stata frequentemente menzionata dalla critica, la quale riconosce l'originalità del suo discorso divergente in un clima ideologizzato indicando il suo carattere curioso e apolitico nonché la sua posizione sorprendente tra disimpegno e impegno. Per capire la precisa irregolarità del veneto, ci vuole pur sempre uno studio approfondito dei suoi testi, del suo discorso critico e delle strategie testuali con cui ribadisce la propria presa

---

<sup>175</sup> Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi (1943-1988)*, cit., p. 415.

<sup>176</sup> Si rinvia al libro di Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, pubblicato nel 1992.

di distanza. Il Capitolo 4 si incentra anzitutto sulla carriera giornalistica di Parise al fine di capire l'evoluzione dell'autore e i tratti distintivi del corpus di questa tesi.



## Capitolo 4

# Il giornalismo parisiense. Un corpus inesplorato

*Che stupidaggine il giornalismo! Verba volant. Non rimane nulla, nemmeno nel mio personale ricordo.<sup>1</sup>*  
– Goffredo Parise

Dopo la sua morte avvenuta nel 1986, gli scritti di Parise sono stati raccolti negli Archivi Parise (a Ponte di Piave e Roma) e nei due volumi delle *Opere*.<sup>2</sup> Tuttavia, la sistemazione delle carte, realizzata da Callegher e Portello, e la successiva catalogazione di Brunetta<sup>3</sup> hanno avuto pochissima influenza sul lavoro dei critici, che continuano a concentrarsi sui romanzi e sulle raccolte senza considerare la ricchezza del materiale sparso, e degli scritti apparsi su giornali e riviste in particolare. In realtà, la produzione giornalistica – racconti, corrispondenze, saggi e recensioni – costituisce una parte fondamentale della carriera del vicentino, soprattutto nel ventennio dopo la pubblicazione del suo ultimo romanzo.<sup>4</sup> Inoltre, la quantità e la qualità degli articoli e la collaborazione incostante a quotidiani come il “Corriere della Sera” e a periodici come “L’Espresso” consentono di studiare l’ethos di uno “scrittore irregolare”, e la sua visione su letteratura e società, in un genere letterario diverso dal già esplorato romanzo. Il corpus giornalistico di Parise consta di 576 scritti, di cui oltre un terzo non è mai stato raccolto.

---

<sup>1</sup> La citazione è tratta da un diario parisiense del 1976 pubblicato in *I movimenti remoti. Inediti di Goffredo Parise*, a cura di C. Pizzingrilli, “Marka”, 1995, 32, p. 60.

<sup>2</sup> Le prime edizioni delle *Opere*, curate da Bruno Callegher e Mauro Portello, risalgono al 1987 e al 1989.

<sup>3</sup> Manuela Brunetta, a cura di, *Archivio Parise. Le carte di una vita* [AP], Treviso, Canova, 1998.

<sup>4</sup> Si tratta dell’ultimo romanzo pubblicato in vita. *L’odore del sangue*, scritto nel 1979, è stato pubblicato postumo.

## 4.1 Gli scritti giornalistici, una lacuna nella critica

I numerosi interventi critici sull'opera parisiense dal 1986 in poi – sette convegni, sette monografie, decine di articoli – si incentrano prevalentemente sui *libri* dello scrittore, vale a dire sui romanzi e sulle raccolte di testi brevi. Benché diversi studiosi accennino al peso della produzione giornalistica, solo pochi di essi la mettono al centro della loro ricerca.

### 4.1.1 Parise romanziere e autore dei *Sillabari*

I titoli dei sei romanzi parisiensi pubblicati in vita tornano frequentemente negli atti di convegno e negli articoli dedicati all'autore.<sup>5</sup> Già durante il simposio tenuto a Treviso nel 1987, Bandini ha rilevato il valore di *Il ragazzo morto e le comete*,<sup>6</sup> romanzo d'esordio che segna un'entrata 'deviante' nel campo letterario. Successivamente, diversi studiosi hanno seguito il suo esempio, focalizzandosi sia sulle prime opere, *Il ragazzo morto* (1951) e *La grande vacanza* (1953),<sup>7</sup> sia sulla "trilogia veneta" composta da *Il prete bello* (1954), *Il fidanzamento* (1956) e *Amore e fervore* (1959), sia su *Il padrone* (1965).<sup>8</sup> La preferenza per la narrativa si riflette tanto nel volume *Tre narratori*, incentrato su tre scrittori scomparsi nel 1986,<sup>9</sup> quanto nella quantità degli interventi orientati sulla produzione romanzesca al convegno di Venezia.<sup>10</sup> Anche in un numero recente della rivista "Nuovi Argomenti",

---

<sup>5</sup> Il romanzo incompiuto *Arsenico* costituisce un'eccezione. L'opera è stata analizzata da Zanzotto nella sua introduzione alle *Opere* e da Sarrabayrouse durante il colloquio di Caen.

<sup>6</sup> Anche il convegno di Parigi del 1989 dedica ampio spazio ai primi romanzi (cfr. interventi di Mario Fusco e Jean-Baptiste Para).

<sup>7</sup> Ilaria Crotti, *Per una fenomenologia del fantastico nel primo Parise*, in Ead., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994, pp. 121-133; *Per uno studio delle varianti in Goffredo Parise: la triplice redazione de "Il ragazzo morto e le comete" e "La grande vacanza"*, pp. 134-150.

<sup>8</sup> Marilena Ermilli, *Lo specchio degli inganni. Potere e sopravvivenza ne "Il padrone" di Goffredo Parise*, "Poetiche", 2010, 2-3, pp. 369-407.

<sup>9</sup> *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena, Padova, Liviana, 1989. Tutti e tre i capitoli su Parise vertono sulla narrativa: Fernando Bandini, *L'esordio di Goffredo Parise: "Il ragazzo morto e le comete"*, pp. 105-114; Giorgio Pullini, *Il Parise contestato della "trilogia" veneta*, pp. 115-126; Armando Balduino, *Parise, la "cosa" e la poesia repressa*, pp. 127-136.

<sup>10</sup> Si rinvia ai contributi, raccolti nel volume *Goffredo Parise*, di Giorgio Bárberi Squarotti, Anco Marzio Mutterle, Emanuele Trevi, Paola Pepe, Luisa Accati, Nico Naldini, Giorgio Pullini, Giovanni Raboni e Ricciarda Ricorda.

due articoli richiamano l'attenzione sui romanzi più famosi del vicentino, *Il prete bello* e *Il padrone*.<sup>11</sup>

In anni recenti, la pubblicazione postuma di *L'odore del sangue*<sup>12</sup> nel 1997 ha suscitato l'attenzione di molti studiosi: in un arco di solo dieci anni, il romanzo scandaloso è stato studiato da Del Tedesco, Brunetta, Trevi, Giuliani, Giancotti, Pellegrino e Simonetti.<sup>13</sup> La quantità degli articoli contrasta però con l'opinione abbastanza diffusa che la presunta trovata non sarebbe degna di nota. Nella *Storia della letteratura italiana* curata da Malato, si legge, appunto: “Di nessun rilievo, nonostante il tentativo di farne un ulteriore ‘caso’, è il romanzo postumo, peraltro incompiuto, *L'odore del sangue*”<sup>14</sup>.

Di indiscutibile qualità sono invece i *Sillabari*, il volume che riunisce le raccolte *Sillabario n. 1* (1972) e *Sillabario n. 2* (1982). Il capolavoro di Parise è stato discusso a Napoli durante un convegno dedicato al libro,<sup>15</sup> e in parecchie altre occasioni.<sup>16</sup> Le analisi di Mengaldo, De Marchi, Cavallini, Gialloredo, Messina e Santoro hanno ulteriormente contribuito al dibattito.<sup>17</sup> Sorprende nondimeno che i racconti (le ‘voci’ per riprendere la terminologia

---

<sup>11</sup> Gli articoli apparsi su “Nuovi Argomenti”, 2011, 55 sono di Raffaele Manica (*Premessa*, pp. 19-23) e Giordano Meacci (*L'ultima bicicletta per Cena*, pp. 96-110).

<sup>12</sup> Garboli spiega che Parise stesso non voleva pubblicare questo testo: “Appena ultimato il romanzo, Parise ne avvolse il dattiloscritto in una custodia, lo sigillò coi piombini e la ceralacca, e lo chiuse in un cassetto” (Cesare Garboli, *Prefazione a Goffredo Parise, L'odore del sangue*, a cura di C. Garboli e G. Magrini, Milano, Rizzoli, 2004, p. VI).

<sup>13</sup> Enza Del Tedesco, “*L'odore del sangue*” di Goffredo Parise. *Storia di un matricidio*, “Paragone”, 2000, 27-29, pp. 134-145; Manuela Brunetta, *Lutto, sensualità mentale, erotismo senile: “L'odore del sangue” di Goffredo Parise*, “Esperienze letterarie”, 2001, 4, pp. 60-75; Emanuele Trevi, *L'odore del romanzo*, “Il Caffè Illustrato”, 2001, 3, pp. 48-51; Lorella Anna Giuliani, *Se anche la passione di distruggere è una passione creativa: “L'odore del sangue” di Goffredo Parise*, “Filologia antica e moderna”, 2004, 27, pp. 181-193; Matteo Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: “L'odore del sangue” di Parise*, “Studi novecenteschi”, 2005, 1, pp. 209-231; Giulia Pellegrino, *Echi sveviani in “L'odore del sangue” di Goffredo Parise*, “Filologia antica e moderna”, 2009, 36, pp. 155-184; Gianluigi Simonetti, *Gli uomini che guardano. Moravia e Parise*, “Nuovi Argomenti”, 2011, 55, pp. 38-64.

<sup>14</sup> Eugenio Ragni e Toni Iermano, *Scrittori dell'ultimo novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, IX, *Il Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2000, p. 1004.

<sup>15</sup> I “*Sillabari*” di Goffredo Parise, cit.

<sup>16</sup> Per esempio a Treviso (intervento di Clelia Martignoni), a Venezia (Ernesto Guidorizzi), a Vicenza (Paolo Lanaro e Giovanna Messina) e nel quarto numero di “Nuovi Argomenti” del 1996 (Claudio Piersanti, Luca Doninelli e Giulio Mozzi).

<sup>17</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Dentro i “Sillabari” di Parise*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 392-409; Pietro De Marchi, *Dalla A alla S: i “Sillabari” di Goffredo Parise*, in Id., *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002, pp. 242-260; Giorgio Cavallini, *La dolcezza della vita e il sentimento del crepuscolo nei “Sillabari” di Goffredo Parise*, “Otto/Novecento”, 2002, 2, pp. 71-89; Andrea Gialloredo, *Il “sorriso pazzoide e lunare” e lo sguardo della volpe. Forme della conoscenza, della memoria e del racconto nei “Sillabari” di Parise*, “Studi novecenteschi”, 2003, 1, pp. 75-98; Giovanna Messina, *Fenomenologia del*

del vocabolario) vengano solitamente percepiti come componenti di un'opera unitaria anziché come scritti pubblicati in un primo tempo su quotidiano, nel caso specifico sul "Corriere" tra il 1971 e il 1980. Per mettere in evidenza il loro carattere essenzialmente giornalistico, si propone di considerare i racconti come singole entità.

Oltre ai romanzi e ai due *Sillabari*, l'attenzione è pure stata richiamata su generi che per motivi di dimensioni si potrebbero chiamare "minori", tra cui occorre citare il teatro, il cinema e la poesia. Se le due opere teatrali di Parise, *La moglie a cavallo* (1958) e *L'assoluto naturale* (1962), vengono menzionate soltanto in monografie di impianto cronologico, il suo lavoro cinematografico è invece stato considerato da studiosi come Zangrando, Del Tedesco e Davoglio.<sup>18</sup> Le poesie scritte (e anche dettate) da Parise negli ultimi mesi della sua vita sono state ripescate da Zanzotto, Perrella, Del Tedesco e Colucci.<sup>19</sup> Dalila Colucci propone una lettura originale fondata su riferimenti intertestuali ad altri scritti, editi o inediti. *I movimenti remoti*, un prosimetro del giovane Parise a lungo rimasto inedito, ha infine suscitato l'interesse di Del Tedesco, Meloni e Brunetta.<sup>20</sup> Le varie interpretazioni poetiche hanno certo avuto il merito di deviare l'attenzione dal narratore-romanziero classico a beneficio di un 'altro' Parise.

#### 4.1.2 Parise scrittore-giornalista

Qual è la posizione occupata dal giornalismo parisiano nel panorama critico? Sarebbe errato sostenere che gli scritti giornalistici siano stati tralasciati *per intero* dalla critica. Infatti, dopo l'interesse iniziale per i diversi romanzi nel periodo successivo alla morte di Goffredo Parise, in un secondo tempo anche le raccolte di testi brevi sono state prese

---

vedere" nei "Sillabari" di Goffredo Parise, "Studi novecenteschi", 2007, 2, pp. 459-498; Vito Santoro, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 59-81.

<sup>18</sup> Alessandro Zangrando, *Parise e il cinema*, "Paragone", 1991, 492, pp. 99-108; Enza Del Tedesco, *Goffredo Parise. Il cinema è una "confiserie"*, "Studi novecenteschi", 2001, 61, pp. 187-197; Elisa Davoglio, *Una vertigine in Parise*, "Nuovi Argomenti", 2011, 55, pp. 91-95.

<sup>19</sup> Andrea Zanzotto, *Parise poeta*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 278-280; Silvio Perrella, *Introduzione*, in Goffredo Parise, *Dieci poesie*, scelte e introdotte da S. Perrella, con un disegno di Giosetta Fioroni, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 5-8; Enza Del Tedesco, *Il merlo d'acqua. La poesia di Goffredo Parise*, "Istmi", 2006, 17-18, pp. 111-124; Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua. Le ultime poesie di Goffredo Parise*, Isernia, Cosmo Iannone, 2011.

<sup>20</sup> Enza Del Tedesco, "I movimenti remoti" di Goffredo Parise, cit.; Enza Del Tedesco, *Goffredo Parise. Nascita narrativa e iniziazione poetica*, "Studi novecenteschi", 2000, 1, pp. 135-159; Roberto Meloni, *I movimenti remoti di Goffredo Parise: carte autografe e frammenti Altarocca*, "Studi Medievali e Moderni", 2003, 1, pp. 359-397; Manuela Brunetta, *Fonti e suggestioni fantastiche nella scrittura d'esordio di Goffredo Parise*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di M. Giachino, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 31-46.



in considerazione da parecchi studiosi. Il materiale archivistico non ha tuttavia fruito di questa rivisitazione del lavoro giornalistico di Parise.

Per quanto riguarda la narrativa, oltre ai celebri *Sillabari* anche *Il crematorio di Vienna* (1969) è stato l'oggetto di analisi proposte da Brunetta, Bigatello e Giancotti.<sup>21</sup> Secondo Bigatello, la raccolta è “una delle [opere] meno conosciute ed analizzate dai critici”<sup>22</sup> e anche Giancotti sottolinea che “[n]on si è tentata se non marginalmente [...] un'analisi del *Crematorio* come snodo importante per l'opera di Goffredo Parise”<sup>23</sup>. Pure in questo caso si esaminano però i ‘capitoli’ del libro del 1969 e non gli articoli del “Corriere della Sera” (1963-1966). In secondo luogo, occorre menzionare il lavoro di Gialloredo, che si è concentrato sulla rubrica *Ricordi immaginari*, apparsa sullo stesso “Corriere” nel biennio 1983-1984 e poi curiosamente pubblicata tra i “racconti sparsi” nel secondo volume dei Meridiani.<sup>24</sup> In *Vicentinità*, Dato si concentra su un testo narrativo parigiano meno noto, *Gli americani a Vicenza*.<sup>25</sup>

I reportage di Goffredo Parise, raccolti in *Cara Cina* (1966), *Guerre politiche* (1976), *New York* (1977) e *L'eleganza è frigida* (1982), costituiscono una sezione a parte negli atti del convegno di Venezia<sup>26</sup> e appaiono in primo piano sul numero di “Nuovi Argomenti” del 1996.<sup>27</sup> La prima analisi estesa – e per molti versi innovativa – della scrittura di viaggio parigiana era però stata proposta da Crotti in *Tre voci sospette* (1994).<sup>28</sup> In anni recenti, le corrispondenze sono state riconsiderate da Ricorda, Dato e Patriarca,<sup>29</sup> e da alcuni altri studiosi durante i convegni di Caen e Vicenza.<sup>30</sup> Data la quantità dei reportage, è logico che il nome di Parise figuri pure in opere di carattere generale dedicate alla letteratura

---

<sup>21</sup> Manuela Brunetta, *Introduzione*, in *Archivio Parise. Le carte di una vita*, cit., pp. 9-24.

<sup>22</sup> Davide Bigatello, *Il crematorio di Vienna. Metafora e profezia dell'annientamento dell'uomo nella società dei consumi*, “Quaderni veneti”, 2007, 46, p. 71.

<sup>23</sup> Matteo Giancotti, *Parise e gli ultrasuoni dei comportamenti. “Il crematorio di Vienna” fra iterazioni e novità*, “Lettere italiane”, 2010, 4, p. 625. L'articolo è nato da una relazione presentata al convegno *Sono nato a Venezia. Giornate per Goffredo Parise 1986-2006* organizzato a Venezia 12-13 ottobre 2006, di cui non sono stati pubblicati gli atti.

<sup>24</sup> Andrea Gialloredo, *Parise “naufraga psicologo”*, “Allegoria”, 2002, 42, pp. 105-114.

<sup>25</sup> Pino Dato, *Vicentinità*, cit.

<sup>26</sup> I contributi sono di Armando Balduino, Rolando Damiani e Franco Marcoaldi.

<sup>27</sup> Con articoli di Andrea Zanzotto, Igor Man, Raffaele Manica, Massimo Onofri e Silvio Perrella.

<sup>28</sup> Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio* in Ead., *Tre voci sospette*, cit., pp. 151-194. Anche l'articolo di Braggion fornisce alcuni spunti interessanti (cfr. Capitolo 3).

<sup>29</sup> Ricciarda Ricorda, *Il quotidiano di Guido Piovene e Goffredo Parise, dal Veneto all'altrove*, in *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume del '900*, a cura di S. Gentili e I. Nardi, Napoli, ESI, 2005, pp. 163-188; Pino Dato, *L'ultimo anti-americano*, cit.; Fabrizio Patriarca, *Parise in Giappone*, “Nuovi Argomenti”, 2011, 55, pp. 80-90.

<sup>30</sup> Il primo contiene un'analisi di Mario Fusco, il secondo degli interventi di Rolando Damiani e Carmen Sari.

di viaggio.<sup>31</sup> Tuttavia anche qui gran parte della critica si accosta agli articoli come parti di un'unità superiore, come testimonia fra l'altro il fatto che *L'eleganza è frigida* sia stato definito come un "romanzo-reportage"<sup>32</sup>. Inoltre, mancano le corrispondenze inedite di Parise, mentre gli approcci tematici e culturali dimenticano di valutare la – pur ovvia – presentazione di sé autoriale. L'eccezione che conferma la regola è la breve monografia di Crotti su un reportage parigino del 1955.<sup>33</sup>

In alcune occasioni, si è dato risalto ad articoli eterogenei – prevalentemente saggi e recensioni – spesso inseriti tra gli scritti "sparsi" nei Meridiani. Il colloquio di Caen in particolare mirava a svelare le "influenze e ricreazioni"<sup>34</sup> nell'opera parisiense, ma anche la giornata di studio a Vicenza ha dato i suoi frutti.<sup>35</sup> Crotti, da parte sua, si è soffermata sulla critica letteraria parisiense (riguardante il suo amico trevigiano Giovanni Comisso) e sulla critica d'arte, raccolta in *Artisti* nel 1984 e riedita nel 1994, ma "finora non letta con l'attenzione che merita"<sup>36</sup>. Quanto a *Parise risponde*, rubrica saggistica del "Corriere della Sera" tra il 1974 e il 1975, e pubblicata postuma con il titolo di *Verba volant* (1998), solo due studiosi si sono dedicati agli articoli che ne fanno parte.<sup>37</sup>

Se gli scritti giornalistici di Parise hanno insomma destato qualche attenzione, essa si è spesso limitata agli articoli raccolti in forma di libro nonché a un unico sottogenere del giornalismo letterario, sia esso la narrativa, la corrispondenza, la saggistica o la critica. Per questa ragione sorprende che parecchi critici abbiano evidenziato l'importanza del "giornalismo" parisiense, termine che nella maggior parte dei casi si riferisce soltanto ai reportage. Marabini per esempio fa riferimento alla scrittura di viaggio quando dice che il giornalismo diventa "un complemento vitale" con "una pienezza di vita a cui le opere di narrativa non sempre pervengono"<sup>38</sup>, e anche Petroni (che indica il "nodo essenziale

---

<sup>31</sup> Cfr. i volumi di Angelo Pellegrino, Monica Farnetti, Martino Marazzi, Gaia De Pascale e Luca Clerici elencati nella bibliografia.

<sup>32</sup> Andrea Gialloreti, *La parola trasparente. Il "sillabario" narrativo di Goffredo Parise*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 177.

<sup>33</sup> Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi. Con due racconti inediti*, Padova, Poligrafo, 2002.

<sup>34</sup> Per esempio gli interventi di Vincent D'Orlando, Sergio Blazina, Raffaele Manica, Denis Ferraris, Mauro Portello, Domenico Scarpa e Gérard Vittori. Dieci anni prima, a Treviso, Gianfranco Folena aveva richiamato l'attenzione sul testo *Quando la fantasia ballava il boogie*, comunemente ritenuto il 'testamento' dello scrittore vicentino.

<sup>35</sup> Si pensi ai contributi di Ilaria Crotti sulla critica letteraria attinente alle poesie di Andrea Zanzotto; di Del Tedesco sul "disimpegno militante" di Parise; e di De Michelis su *Quando la fantasia ballava il boogie* e altri testi.

<sup>36</sup> Ilaria Crotti, *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 145.

<sup>37</sup> Giuseppe Braggion, *Più delle cose la vita*, cit.; Marco Belpoliti, *La fine dell'Arcadia cristiana*, in Id., *Settanta*, cit.

<sup>38</sup> Claudio Marabini, *Goffredo Parise*, "Nuova Antologia", 1970, 2030, p. 268.

dei servizi giornalistici”<sup>39</sup>) e Fusco (che lo ritiene “una tappa della sua evoluzione di cui non si dovrebbe trascurare l’importanza”<sup>40</sup>) trattano unicamente il lavoro del reporter.

È vero che le monografie su Parise sono più attente alla produzione giornalistica di quanto non lo fossero i primi critici. Così, l’originale “vita e opere” di Perrella discute testi poco conosciuti come la rubrica *Parise risponde*,<sup>41</sup> e anche le ricerche di Gialloredo e Santoro si orientano maggiormente verso la scrittura breve. Il primo esamina racconti quali *Gli americani a Vicenza* e *Descrizione di una farfalla*,<sup>42</sup> e il secondo considera l’opera parigiana dal 1966 in poi, con la conseguenza di assegnare molto spazio al giornalismo (oltre a *L’odore del sangue*). Colpisce d’altronde che pressoché tutte le opere di carattere generale sul rapporto tra letteratura e giornalismo racchiudano un’analisi degli articoli di Parise: è il caso delle monografie di Papuzzi e Bertoni, per i volumi di Gioviale, Costa e Zangrilli e Serafini, e per i due tomi (ante e post 1968) di *Giornalismo italiano* curati da Contorbia.<sup>43</sup> Bisogna pur osservare che anche in questi casi il corpus deriva o dalle varie raccolte o dalle *Opere*.

Malgrado il riconoscimento dai critici, il giornalismo letterario di Parise finora non è mai stato proposto come corpus di analisi a sé stante. Gli uni lo ritengono “letteratura” dal momento che gli articoli vengono pubblicati in forma di libro, gli altri lo giudicano una categoria addirittura marginale rispetto ai canoni. Significativa a questo riguardo è l’asserzione di Altarocca dopo un resoconto delle “opere principali” dell’autore in una monografia del 1972:

... restano ancora fuori dal nostro discorso una [...] sistemazione della piccola folla di racconti e di pubblicazioni minori non ancora raccolti in volume [...] e poi – *last but not least* – una visione globale delle esperienze giornalistiche.<sup>44</sup>

In realtà, i racconti a cui lo studioso si riferisce, come i testi di *Il crematorio di Vienna* che figurano invece tra le “opere principali”, erano anch’essi apparsi su giornali e riviste, facendo quindi parte delle “esperienze giornalistiche”. Al di là di questa confusione tra generi e fonti, è chiaro che la “visione globale” (per definizione parziale dato l’anno di apparizione) di queste esperienze manchi nel volume di Altarocca, poiché egli tralascia

---

<sup>39</sup> Paolo Petroni, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, Milano, Mursia, 1975, p. 129.

<sup>40</sup> Mario Fusco, *I primi romanzi di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*, cit., p. 39.

<sup>41</sup> Silvio Perrella, *Fino a Salgareda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2009.

<sup>42</sup> Andrea Gialloredo, *La parola trasparente*, cit.

<sup>43</sup> Si rinvia ai contributi sopracitati di Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*; Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*; *La parola ‘quotidiana’*, a cura di F. Cordiale; *Giornalismo e letteratura*, a cura di G. Costa e F. Zangrilli; *Parola di scrittore*, a cura di C. Serafini; nonché al terzo (1939-1968) e al quarto (1968-2001) volume di *Giornalismo italiano*, a cura di F. Contorbia, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009.

<sup>44</sup> Claudio Altarocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 145.

gran parte degli articoli non raccolti. Il lavoro giornalistico di Parise, etichettato come “vastissimo”<sup>45</sup> da Zanzotto nell’introduzione delle *Opere*, va al contrario esaminato nel suo insieme in quanto filo conduttore della sua carriera letteraria. In fondo, si accerta una transizione graduale, ma percepibile sin dagli esordi, dalla forma romanzesca alla scrittura breve, la quale sembra anzi “la misura [...] più propria del Parise maturo”<sup>46</sup> per dirla con le parole di De Michelis.

## 4.2 Cronologia. La conversione giornalistica di Parise

Il percorso letterario di Parise è assai particolare in quanto segnato dalla pubblicazione del best seller *Il prete bello* nel 1954 e da un progressivo allontanamento dal romanzo nei decenni successivi. Romanziere affermato a soli ventiquattro anni, ben presto Parise si impegna anche in settori quali l’editoria, il cinema, il teatro. Tuttavia è il giornalismo a meritare la denominazione di ‘secondo mestiere’: iniziata nel 1947 dietro consiglio del patrigno, la collaborazione con giornali e riviste continua fino al 1986.

La rassegna cronologica successiva si basa tanto sulle notizie biografiche,<sup>47</sup> quanto su testimonianze dell’autore recuperate da articoli e interviste, nonché da corrispondenze epistolari, purtroppo assai frammentarie. Brunetta, curatrice del catalogo archivistico, osserva che il corpus dei carteggi “non presenta un aspetto unitario, capace di fornire un profilo complessivo della personalità dell’autore”<sup>48</sup>, sebbene esso “talvolta consenta di scoprire particolari poco noti della vita giornalistica”<sup>49</sup>, in particolare circa i rapporti con il “Corriere”. L’insieme dei materiali consente di rivelare l’evidente, anche se poco discussa, conversione parisiense dalla forma romanzo alla scrittura giornalistica.

---

<sup>45</sup> Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in O1, p. XXXIII. Già nel 1988, il poeta ha osservato che si tratta di “un aspetto dell’opera di Parise [...] che dovrà essere sempre più approfondito” (Andrea Zanzotto, *Goffredo Parise giornalista e critico*, in *Con Goffredo Parise*, cit., p. 41).

<sup>46</sup> Cesare De Michelis, *La laurea in “boogie”*, in *Goffredo Parise a vent’anni dalla morte*, cit., p. 147.

<sup>47</sup> Sei le notizie biografiche: Claudio Altarocca, *Notizie biografiche*, in Id., *Goffredo Parise*, cit., pp. 175-179; Paolo Petroni, *La vita*, in Id., *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, cit., pp. 15-26; Bruno Callegher, *Cronologia*, in O1, pp. XXXIX-LXVIII; Mario Quesada, *Cronologia*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*, cit., pp. 47-141; *Notizie sulla vita dello scrittore*, in *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, cit., pp. 171-183; Vincent D’Orlando, *Notice biographique*, in *Les illuminations d’un écrivain*, cit., pp. 173-178.

<sup>48</sup> Manuela Brunetta, *L’“Archivio Parise”: tra le memorie di un progetto*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 261.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

#### 4.2.1 Un esordio lento. 1947-1954

Il primo articolo di Parise esce su “Il Gazzettino” il 23 settembre 1947 – appena quattro anni dopo che il giovane Goffredo aveva assunto il cognome del suo patrigno Osvaldo, giornalista presso “Il Giornale di Vicenza”. *Voli di farfalle, visioni di bellezza*, un semplice articolo di cronaca su una manifestazione di pattinaggio artistico, non avrà però molto seguito negli anni a venire. Impegnato con la stesura dei suoi primi romanzi pubblicati nei primi anni Cinquanta (cfr. sopra) nonché con studi universitari alquanto irregolari, Parise sembra preoccuparsi maggiormente della situazione in cui si trova la letteratura contemporanea. Questa sua inquietudine è manifesta in *Si legge troppo poco*, un articolo del 1951 in cui riflette su una “generazione perduta”<sup>50</sup> di scrittori, e consiglia loro “un po’ meno balli e cocktail”<sup>51</sup>. In una notizia autobiografica su “Il Caffè” (1955), l’autore, cui era stato chiesto di indicare le sue eventuali “altre” attività, seccamente menziona quelle “giornalistiche, occasionalmente”<sup>52</sup>.

Tuttavia sarebbe sbagliato asserire che lo scrittore “nel ’51, dopo vari tentativi falliti presso quotidiani [...] decise di dedicarsi esclusivamente alla letteratura”<sup>53</sup>, come scrive un giornalista in un’intervista su “Avanti!”. Infatti, dopo alcuni resoconti cronachistici per testate locali, dal 1952 in poi l’autore pubblica anche racconti su periodici come “Il Borghese”, dando inizio al suo ‘giornalismo letterario’ tanto lodato in seguito.<sup>54</sup> Benché il periodo dal 1947 al 1954 conti solo 16 articoli, queste prime esperienze giornalistiche sono certo pertinenti per la nostra ricerca, fosse solo per la varietà di generi e periodici coinvolti.

#### 4.2.2 La scoperta della forma breve. 1955-1958

*Il prete bello*, il primo romanzo di successo di Parise, non vince nessun premio letterario nel 1954. Lo scrittore, inizialmente fiducioso (in una lettera a Neri Pozza scrive “torno ora da Roma, dallo ‘Strega’ tanto conteso e tanto intrallazzato. Ora ci sarà il Viareggio e

---

<sup>50</sup> *Si legge troppo poco*, “Alto Adige”, 16 gennaio 1951 [O1, p. 1489]. Salvo indicazione contraria, tutti gli articoli qui elencati sono di Goffredo Parise.

<sup>51</sup> Ivi, p. 1490.

<sup>52</sup> G. Parise, “Il Caffè”, dicembre 1955 [AP, 392]. L’informazione tra parentesi quadrate si riferisce al numero di catalogo in *Archivio Parise. Le carte di una vita*.

<sup>53</sup> *Due domande a Goffredo Parise*, intervista curata da F. Pal., “Avanti!”, 16 settembre 1965 [AP, 700].

<sup>54</sup> La collaborazione a quotidiani e periodici, nonché l’orientamento di questi ultimi, vengono discussi nella parte successiva.

anche stavolta conterei o spererei di vincerlo io”<sup>55</sup>), ne rimane profondamente deluso. La successiva rinuncia a competere per lo Strega 1956 viene esplicitata in una lettera a Giovanni Comisso: “Dopo aver scritto quattro libri, mai premiati, mi secca moltissimo essere bocciato ancora una volta”<sup>56</sup>. Come molti suoi coetanei, Parise s’impegna sempre più in settori economicamente più vantaggiosi: l’editoria e il giornalismo,<sup>57</sup> e più tardi anche il cinema. In una lettera a Pozza del 1955, scrive:

La mia situazione continua ad essere precaria, non potendo io, nelle condizioni anche morali in cui mi trovo, andare a chiedere collaborazioni in giro. [...] Vivo, quindi, per così dire alla giornata, con piccole sceneggiature, con collaborazioni anonime, alla fronda, come un ladro.<sup>58</sup>

Il primo grande incarico di Parise risale al 1955, quando il “Corriere d’Informazione” gli commissiona un reportage da Parigi. Le collaborazioni desiderate con “La Stampa” e “Il Mondo” invece falliscono. Benché creda che la testata torinese (che porta il sottotitolo significativo “quotidiano indipendente”) gli “andrebbe magnificamente”<sup>59</sup>, i suoi scritti non vengono accettati. In quanto alla redazione del settimanale “Il Mondo”, le relazioni sembrano determinate da una reciproca diffidenza tra intellettuali ‘non conformisti’. In una lettera a Comisso, Parise confida: “temo di non essere ben visto là dentro. E che mi prendano sotto gamba. Questo mi secca molto.”<sup>60</sup> Qualche mese dopo, lo scrittore inizia a collaborare con “Il Resto del Carlino”, cui consegna oltre quaranta articoli in un arco di quattro anni, e nella primavera del 1956 accoglie l’invito di concepire alcuni racconti per il (nuovo) quotidiano “Il Giorno”. Largamente dettato da motivi finanziari, il lavoro giornalistico viene tuttavia svolto di malavoglia: “Sono a Roma, infelice. Perché mi son preso questo impegno di articoli che ora non ho molta voglia di fare”<sup>61</sup>.

Intanto peggiora anche l’opinione parisiense sulla forma romanzo. Tra la stesura del suo quarto e quinto libro, entrambi accolti senza entusiasmo dalla critica, “Il Resto del Carlino” pubblica un suo saggio intitolato *Inutilità del romanzo*. In esso, Parise sostiene addirittura che “il ciclo del romanzo si chiud[a] e si apr[a]no nuove e diverse forme di

---

<sup>55</sup> Lettera a Neri Pozza, 5 luglio [1954] [AP, 88.41].

<sup>56</sup> Lettera a Giovanni Comisso, 6 marzo [1956], in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, a cura e con prefazione di L. Urettini, Lugo, Bradipo, 1995, p. 29.

<sup>57</sup> Per un’analisi dell’attività editoriale di Parise presso la Garzanti e la Longanesi rinvio al contributo di Thea Rimini, *L’avventura editoriale di Goffredo Parise*, “Nuovi Argomenti”, 2011, 55, pp. 65-79.

<sup>58</sup> Lettera a Neri Pozza, 30 settembre [1955] [AP, 88.57].

<sup>59</sup> Lettera a Giovanni Comisso, 29 settembre 1954, in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, cit., p. 21.

<sup>60</sup> Lettera a Giovanni Comisso, 8 luglio [1955], in Ivi, p. 28.

<sup>61</sup> Lettera a Giovanni Comisso, 4 aprile [1956], in Ivi, p. 30.

rappresentazione”<sup>62</sup>. Il genere romanzesco, descritto quale “sgobbata”<sup>63</sup> in una lettera a Barbiellini Amidei, occuperà sempre meno spazio nel percorso letterario del vicentino, che già sin dagli inizi si sarebbe contraddistinto per “una latente tensione per la forma breve”<sup>64</sup>. Tra il 1955 e il 1958, il primo periodo di lavoro giornalistico sostanziale, Parise pubblica 68 articoli, tra cui si annoverano molti racconti, nonché il primo reportage.

#### 4.2.3 Il periodo di transizione. 1959-1966

Il 5 agosto 1959, dopo la presentazione di *Amore e fervore*, e la pubblicazione di solo due articoli dal dicembre 1958 in poi – un reportage da Israele e un racconto –, Parise scrive a Comisso:

Non faccio niente, qualche articolo per il Carlino e medito sul prossimo lavoro. Ho completamente dimenticato il mio ultimo libro, come se non l'avessi scritto io. [...] Penso anche al trasferimento. [...] al giorno d'oggi bisogna tenersi in contatto con molte fonti di lavoro che danno il pane.<sup>65</sup>

Dopo soggiorni a Vicenza, Venezia e Milano (e un viaggio nell'Unione Sovietica durante l'inverno del 1960), Parise si trasferisce definitivamente a Roma, dove entra nel mondo del cinema in veste di soggettista e sceneggiatore per registi come Fellini e Bolognini.<sup>66</sup> Benché il lavoro cinematografico sia solo una breve parentesi che si conclude nel corso degli anni Sessanta, esso nondimeno svela un profondo “momento di crisi”<sup>67</sup> del Parise letterato dopo la stesura di *Amore e fervore*. La “inadeguatezza del *novel*”<sup>68</sup>, per dirla con Santoro, risulta inoltre dal romanzo incompiuto *Arsenico* (1962),<sup>69</sup> e da brevi incursioni nel teatro. Stando allo spoglio effettuato da Callegher e Portello per l'Archivio Parise,<sup>70</sup>

---

<sup>62</sup> *Inutilità del romanzo*, 1 luglio 1958, “Il Resto del Carlino” [O1, p. 1542].

<sup>63</sup> Lettera a Gaspare Barbiellini Amidei, 15 marzo [1974] [AP, 91.77].

<sup>64</sup> Ilaria Crotti, *Tre voci sospette*, cit., p. 153. Crotti si riferisce soprattutto alla “struttura per paragrafi” del *Ragazzo morto e le comete*.

<sup>65</sup> Lettera a Giovanni Comisso, 5 agosto [1959], in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, cit., p. 37.

<sup>66</sup> Brunetta accerta una continua interazione tra cinema e scrittura nella carriera parisiense, con testi narrativi e giornalistici “disseminat[i] di segni e segnali cinematografici visibili o sottotraccia” (Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 143-144).

<sup>67</sup> Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., p. 220.

<sup>68</sup> Vito Santoro, *L'odore della vita*, cit., p. 17.

<sup>69</sup> Sarrabayrouse nota che “après *Arsenico*, ou dans une période contemporaine, la structure textuelle de l'œuvre de Parise s'oriente vers d'autres constructions textuelles” (Alain Sarrabayrouse, “*Arsenic*” ou le renversement, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 163).

<sup>70</sup> *Bibliografia*, a cura di B. Callegher, in O1, p. 1633.

tra il luglio 1960 e il febbraio 1963 Parise non pubblica nessun articolo su quotidiano o periodico. In un'intervista del 1965, egli confessa che in quegli anni "il cinema riempiva la tristezza delle [sue] giornate senza idee"<sup>71</sup>.

Il 15 febbraio 1963 Parise inizia a collaborare con il "Corriere della Sera", pubblicando il primo racconto di una serie successivamente raccolta in *Il crematorio di Vienna*. L'invito del "Corriere", che *ex post* pare comportare un'"aria di cambiamento"<sup>72</sup> nella sua vita, in realtà viene però accolto "stancamente e col terrore dei nemici alla schiena"<sup>73</sup>, come scrive l'autore stesso in una lettera a Gianna Polizzi. La redazione dei racconti si alterna con la stesura di *Il padrone*, un romanzo tematicamente affine cui si assegna il Viareggio nel 1965. Finito quest'ultimo, lo scrittore si sente però "molto stanco"<sup>74</sup>, e per gli anni a venire la forma romanzesca sembra esaurita. Con solo 50 articoli apparsi tra il 1959 e la primavera del 1966 (di cui 30 del futuro *Crematorio*), la terza fase giornalistica di Parise, come anche la sua produzione romanzesca coeva, è certo modesta da un punto di vista quantitativo, benché il rapporto con il "Corriere" paia indicare una sorta di transizione. In una lettera a Comisso, l'autore cerca di giustificare la propria inattività: "Gli scrittori scrivono: ebbene, io sono uno scrittore che non ha voglia di scrivere"<sup>75</sup>.

#### 4.2.4 Il ventennio giornalistico. 1966-1986

Nella primavera del 1966 Parise parte per un lungo viaggio nella Cina maoista in qualità di inviato speciale per il "Corriere della Sera". Il reportage, raccolto in *Cara Cina* (1966), avvia quello che si potrebbe definire il "ventennio giornalistico" del vicentino, in cui la collaborazione con giornali e riviste ha il sopravvento sulla scrittura di romanzi. Tra il giugno 1966 e l'agosto 1986, Parise firma 442 articoli di vario tipo (prevalentemente sul "Corriere"), e non pubblica nessun romanzo.

In *Giornalismo italiano*, Aveto nota che dopo l'incursione nel mondo del cinema Parise "tornò a dedicarsi assiduamente al giornalismo"<sup>76</sup>. Secondo Perrella, dopo *Il padrone* si è

---

<sup>71</sup> Goffredo Parise credeva che non avrebbe più scritto, intervista curata da C. Costantini, "Il Messaggero di Roma", 1 dicembre 1965 [AP, 722].

<sup>72</sup> Thea Rimini, *L'avventura editoriale di Goffredo Parise*, cit., p. 76.

<sup>73</sup> Lettera a Gianna Polizzi, 29 gennaio [1963] [AP, 89.3].

<sup>74</sup> Lettera a Gianna Polizzi, 3 settembre [1964] [AP, 89.14].

<sup>75</sup> Lettera a Giovanni Comisso, 12 giugno [1965], in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, cit., p. 47.

<sup>76</sup> Andrea Aveto, *Goffredo Parise*, in *Giornalismo italiano*, III, cit., p. 1840.



perfino “in prossimità di una nuova nascita, di un altro Parise”<sup>77</sup>, un’opinione che viene condivisa da Simonetti:

L’impressione è che a partire dalla metà degli anni Sessanta Parise abbia provato a elaborare, senza teorizzarla esplicitamente, una precisa strategia espressiva [...] il cui laboratorio si trova proprio nella stampa periodica. Viene da lì lo stile “misto” che segna tutta l’ultima parte della sua opera.<sup>78</sup>

Tra il 1966 e il 1986, scrive reportage su Vietnam, Cuba, Biafra, Albania, Cambogia, Laos, Cile, New York, Giappone, s’impegna nella rubrica *Parise risponde* e nelle serie narrative dei *Sillabari* e di *Lontano*, e firma pure una moltitudine di scritti ‘occasionalisti’ – racconti, saggi e recensioni – di cui la maggior parte non è mai stata raccolta. In una risposta del 1970 a Marabini, che aveva elogiato il suo lavoro giornalistico a scapito delle sue opere letterarie, egli ribadisce di essere *costretto* a sostituire la letteratura contemporanea con il lavoro giornalistico, e di farlo “con la curiosità di chi sa ed è cosciente che non la mia, soltanto, ma tutta la letteratura ha perduto definitivamente quella presa pratica sulla realtà che il romanzo tradizionale e ottocentesco possedeva.”<sup>79</sup>

In concomitanza con il suo impegno giornalistico, lo scrittore lavora però ancora su diversi abbozzi di romanzi. Belpoliti evidenzia che “[l]a crisi degli anni Settanta, che è il prolungamento e l’epilogo della grande crisi che la letteratura italiana ha attraversato a metà dei Sessanta, si manifesta in Parise con l’inquietudine e una serie di progetti mai realizzati”<sup>80</sup>. In una lettera del 1974, egli accenna per esempio a un romanzo a puntate con titolo *Un flirt*,<sup>81</sup> e in un diario del 1976 a un progetto intitolato *Una famiglia italiana*.<sup>82</sup> Anche i manoscritti di *La politica* e di *L’odore del sangue* risalgono agli anni Settanta.<sup>83</sup> A proposito di quest’ultimo libro del 1997, Santoro rileva che “[n]on è un caso che l’unico romanzo scritto da Parise in questa fase [...] sia rimasto a lungo nel cassetto in attesa di

---

<sup>77</sup> Silvio Perrella, *Fino a Salgareda*, cit., p. 107.

<sup>78</sup> Gianluigi Simonetti, *Il circuito della prosa*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 486.

<sup>79</sup> Lettera a Claudio Marabini, 14 marzo [1970] [AP, 107]. La lettera è stata riportata da Brunetta nell’articolo *Affioramenti da un fondo sommerso: due lettere di Parise e Comisso*, “Studi novecenteschi”, 1997, 54, pp. 395-401. Interessante la nota in margine al testo di Marabini: “Cara Gianna [Polizzi], come vedrai sono sempre stato maltrattato e incompreso da un sacco di cretini. Perché allora scrivono saggi addirittura? Goffredo” (AP, p. 161).

<sup>80</sup> Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., p. 254.

<sup>81</sup> Lettera a Gaspare Barbiellini Amidei, 14 giugno [1974] [AP, 91.79].

<sup>82</sup> Parise si riferisce a *Una famiglia italiana* in un suo diario del 1976 (*I movimenti remoti. Inediti di Goffredo Parise*, cit., p. 59).

<sup>83</sup> Il manoscritto di *La politica* si trova nell’Archivio Parise a Roma.

una pubblicazione postuma”<sup>84</sup>. Negli anni Ottanta invece, un unico progetto, anch’esso incompiuto, richiama la forma romanzesca: si tratta dei quindici articoli pubblicati sul “Corriere” tra il 1983 e il 1984 sotto l’occhiello *Ricordi immaginari*, che secondo Giosetta Fioroni dovevano confluire in un libro intitolato *Giorni deliziosi*.<sup>85</sup>

Nella prefazione a *Guerre politiche*, una raccolta di corrispondenze di viaggio del 1976, Parise insiste sul fatto che le singole parti “[siano] scritti di giornale, dopo tutto, e senza rinnegarli, [abbiano] il valore della data che portano”<sup>86</sup>. Anche in *I lettori che scrivono*, un articolo del 1974, l’autore esplicita che la sua rubrica “non vuole rimanere un ‘classico’ della letteratura italiana”<sup>87</sup>. Queste affermazioni dissimulano però la fede parisiense nel giornalismo moderno quale “presa pratica sulla realtà” nonché simbolo di democrazia. In un altro saggio, Parise loda la libertà di stampa occidentale, inesistente sia nell’URSS sia nella Spagna fascista di Franco:

Un giornale serio e libero pensa che i suoi lettori siano uomini liberi e ragionevoli, che vogliono conoscere i fatti, anche le disgrazie, tutte le magagne in cui vivono per potersi indignare, ribellare, denunciare [...]. La democrazia [...] è rumorosa. È molto faticosa.<sup>88</sup>

Lasciando da parte i rari progetti di romanzi, l’ultimo ventennio della carriera di Parise è interamente dedicato al giornalismo. Stranamente, finora questa parte fondamentale del suo percorso intellettuale è stata lasciata nell’ombra a vantaggio dei suoi romanzi, incluso *L’odore del sangue*. Prima di affrontare il corpus del Parise scrittore-giornalista,<sup>89</sup> conviene esaminare la sua collaborazione precisa a giornali e riviste, dal momento che anche il luogo di pubblicazione determina l’immagine – appunto l’ethos – di chi scrive.

---

<sup>84</sup> Vito Santoro, *L’odore della vita*, cit., p. 18.

<sup>85</sup> Mauro Portello, a cura di, *Notizie sui testi*, in Goffredo Parise, *Opere*, II [O2], a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Arnoldo Mondadori, 2005, p. 1673.

<sup>86</sup> *Guerre politiche* [GP], Milano, Adelphi, 2007, p. 12.

<sup>87</sup> *I lettori che scrivono*, “Corriere della Sera” [“CS”], 28 aprile 1974. Poi in *Verba Volant. Profezie civili di un anticonformista* [VV], Firenze, Liberal Libri, 1998, p. 55.

<sup>88</sup> *La democrazia è rumorosa*, “CS”, 8 luglio 1974 [VV, p. 81].

<sup>89</sup> In alcune situazioni, questa doppia identità risulta favorevole, per esempio quando consente al vicentino di incontrare il generale americano Westmoreland a Saigon: “l’ambasciatore d’Italia [...] è riuscito a presentarmi a lui come scrittore e non come giornalista, importante differenza perché [...] non riceve mai i giornalisti stranieri” (*Vinco e me ne vado*, “L’Espresso Colore”, 7 maggio 1967 [GP, p. 91]).

## 4.3 Collaborazione irregolare con giornali e riviste

La firma di Parise appare su oltre trenta giornali e riviste, ma solo la sua collaborazione con il “Corriere d’Informazione”, “Il Resto del Carlino”, “L’Espresso” e il “Corriere della Sera” è sostanziale. Quest’ultimo, testata conservatrice che subisce però una profonda trasformazione nel corso degli anni Sessanta e Settanta, racchiude pure più di due terzi del corpus. Colpisce del resto che quasi nessun periodico su cui l’autore pubblica abbia un orientamento politico marcato, sia di sinistra (mancano per esempio “L’Unità” e “Il Manifesto”) sia di destra (come “Il Popolo” e “Il Giornale”).

### 4.3.1 Gli esordi

In un’intervista del 1952 con Gian Antonio Cibotto, Parise confessa: “Nessuno mi ha mai invitato a scrivere su giornali e riviste e se sapessi di poterlo fare lo farei volentieri”<sup>90</sup>. Tra il 1947 e il 1951, grazie ai contatti del patrigno, l’adolescente aveva però pubblicato qualche articolo sul giornale veneziano democristiano “Gazzettino”<sup>91</sup>, e su “Alto Adige” dopo l’assunzione di un redattore di “tendenze repubblicane”<sup>92</sup>. Anche i testi apparsi su “Il Giornale di Vicenza”, diretto dal patrigno Osvaldo, e su “Il Corriere di Trieste”, fanno parte di questo primo ‘nucleo’ di giornali locali.

Su “Alto Adige” si leggono due recensioni positive di Parise circa iniziative promosse dalla casa editrice Longanesi: l’inaugurazione della nuova collana “Piccola Biblioteca” è pure ritenuta “quasi uno dei fatti più notevoli dell’anno, tra piani, riforme, programmi, congressi”<sup>93</sup>. Due anni dopo, nel 1953, Parise riuscirà a pubblicare il suo primo racconto su “Il Borghese”, il settimanale “graffiante”<sup>94</sup> di Leo Longanesi. In *Incontro con Longanesi*, scritto dopo la morte dell’editore milanese nel settembre del 1957, lo scrittore racconta come era avvenuta la pubblicazione di *L’aceto sulle ferite*, un testo che aveva inviato alla redazione insieme a una lettera di raccomandazione di Giuseppe Prezzolini:

---

<sup>90</sup> Parise vorrebbe avere un pappagallo, intervista curata da G.A. Cibotto, “La Fiera Letteraria”, 27 luglio 1952 [AP, 270].

<sup>91</sup> Per una storia del “Gazzettino” si rimanda a Sante Rossetto, *Il Gazzettino e la società veneta. Storie di un giornale del nord-est dal 1887 a oggi*, Verona, Cierre, 2004.

<sup>92</sup> Mario Grandinetti, *I quotidiani in Italia 1943-1991*, Milano, Franco Angeli, 1992, p. 18.

<sup>93</sup> L’ultima trovata di Longanesi, “Alto Adige”, 4 gennaio 1951 [AP, 266]. Il secondo articolo è Grosz *il caricaturista della Germania di Weimar*, “Alto Adige”, 20 febbraio 1951. Poi in *Artisti* [A2], a cura di M. Quesada, Vicenza, Neri Pozza, 1994, pp. 17-20.

<sup>94</sup> Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, cit., p. 497.

non conoscevo la rivista “Il Borghese” [...] e del resto ero certo che, da come m’era stato descritto Longanesi, il racconto nessuno l’avrebbe letto. Apparve invece sul “Borghese” una settimana più tardi, in grande rilievo con un titolo curioso: *L’aceto sulle ferite* [il 15 ottobre 1953]. Provocò grande scandalo e seppi che si minacciò di sequestrare quel numero della rivista per causa mia. Due giorni più tardi ricevetti una lettera di Longanesi che mi chiamava per conoscermi.<sup>95</sup>

L’editore e lo scrittore, come tanti altri collaboratori ‘irregolari’ e ‘anti-conformisti’,<sup>96</sup> paiono condividere una “ostentata estraneità [...] alla cultura progressista”<sup>97</sup> in sintonia con la linea conservatrice di “Il Borghese”. Prescindendo dal suo conservatorismo, che secondo Asor Rosa non manca di “veri elementi d’innovazione e di sperimentazione”<sup>98</sup>, il periodico milanese non si allinea però con una precisa ideologia, e tantomeno con un partito politico.<sup>99</sup> Lo strillo editoriale del primo fascicolo del 1950, riportato da Liucci in *L’Italia borghese di Longanesi*, insiste per l’appunto sul fatto che “non [sia] democristiano né comunista, né fascista né liberale, e nemmeno socialista e combatt[a] ogni forma di retorica e di soprusi politici”<sup>100</sup>. Parise pubblica cinque racconti su “Il Borghese” sotto l’occhiello di *Costumi di provincia*,<sup>101</sup> fino al momento che Leo Longanesi annuncia di non voler pubblicare il terzo romanzo parisiense, *Il prete bello*, in quanto troppo progressista: “Lei, uomo intelligente e scrittore di qualità, pendeva da una parte che non è la mia”<sup>102</sup>. Rilevando la collocazione problematica di Parise su una linea destra-sinistra nonché la sua continua ricerca di indipendenza, l’episodio viene chiuso dalla risposta perentoria: “andavo dalla parte che mi piaceva, senza guardare i venti”<sup>103</sup>.

Dopo l’avventura presso la Longanesi, l’autore inizia a collaborare con il settimanale “L’illustrazione italiana” del suo editore Livio Garzanti, e pure con “Settimo Giorno”, un rotocalco “destinato a un pubblico più popolare e politicamente meno impegnato”<sup>104</sup> su cui pubblica il reportage dall’URSS. Contorbias evidenzia che, diversamente dai giornali di questo periodo, il campo dei periodici “non presenta [...] una divaricazione ‘secca’ tra

---

<sup>95</sup> *Incontro con Longanesi*, “Il Resto del Carlino”, 5 ottobre 1957 [O1, p. 1519].

<sup>96</sup> Asor Rosa sostiene che “l’anticonformismo [sia] obbligatorio” (Alberto Asor Rosa, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, cit., p. 1246).

<sup>97</sup> Raffaele Liucci, *L’Italia borghese di Longanesi. Giornalismo politica e costume negli anni ‘50*, Venezia, Marsilia, 2002, p. 85.

<sup>98</sup> Alberto Asor Rosa, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, cit., p. 1244.

<sup>99</sup> Raffaele Liucci, *L’Italia borghese di Longanesi*, cit., p. 196.

<sup>100</sup> Ivi, p. 12.

<sup>101</sup> Paolo Petroni, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, cit., p. 51.

<sup>102</sup> *Incontro con Longanesi*, “Il Resto del Carlino”, 5 ottobre 1957 [O1, p. 1521].

<sup>103</sup> *Ibidem* [O1, p. 1522].

<sup>104</sup> Andrea Aveto, *Notizie sulle testate giornalistiche*, in *Giornalismo italiano*, III, cit., p. 1892.

destra e sinistra”<sup>105</sup> – e di conseguenza sembra anche preservare l’autonomia politica di chi scrive.

Parise entra al “Corriere d’Informazione”, l’edizione pomeridiana del “Corriere della Sera”, nel gennaio 1955, qualche mese dopo l’arrivo del giornalista Gaetano Afeltra, che doveva provvedere a “il rilancio e la trasformazione del quotidiano”<sup>106</sup>. Se il “Corriere” degli anni Cinquanta segue una linea estremamente conservatrice – Asor Rosa parla di un “degrado etico-politico”<sup>107</sup>, Magistà di una fase di “restaurazione”<sup>108</sup> –, ciò vale certo meno per il quotidiano di Afeltra. In una testimonianza del 1986, Nascimbeni ribadisce che sotto la direzione di Mario Missiroli un trasferimento di Parise a via Solferino fosse addirittura inconcepibile:

Anche se non lo confessava apertamente, Parise vorrebbe fare il salto dall’edizione del pomeriggio a quella del mattino, al “Corriere della Sera”. Ma in quegli anni è direttore Mario Missiroli, e la sua visione della terza pagina (qualcosa d’inamidato, di tradizionalmente collaudato [...]) non consente l’immissione tra i collaboratori di uno scrittore così inquieto e dalla vita “imprecisa”.<sup>109</sup>

Infatti l’autore fa il salto al “Corriere della Sera” quando è direttore Alfio Russo. Ancora nel 1955, Parise venticinquenne comincia a scrivere su “Il Resto del Carlino”, il giornale bolognese che era tornato in edicola nel 1953. Il direttore Giovanni Spadolini, anch’egli un giovane intellettuale ed ex-collaboratore di “Il Borghese”, subentrerà alla direzione del “Corriere” nel 1968 (cfr. *infra*).

Tra le collaborazioni occasionali, bisogna infine indicare le riviste culturali “La Fiera letteraria” e “Il Caffè”, periodico letterario satirico fondato da Giambattista Vicari nel 1953,<sup>110</sup> e il quotidiano “Il Giorno” nel 1956. Quest’ultimo, diretto da un altro giornalista che aveva scritto su “Il Borghese”, Gaetano Baldacci, propone un modello giornalistico del tutto diverso dalle testate tradizionali degli anni Cinquanta. Il quotidiano milanese, descritto tanto come “anti-conformista”<sup>111</sup> quanto come “progressista”<sup>112</sup>, abolisce per

---

<sup>105</sup> Franco Contorbia, *Introduzione*, in *Giornalismo italiano*, III, cit., p. XXXIII.

<sup>106</sup> Mario Grandinetti, *I quotidiani in Italia 1943-1991*, cit., p. 138.

<sup>107</sup> Alberto Asor Rosa, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, cit., p. 1241.

<sup>108</sup> Aurelio Magistà, *L’Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, Milano, Mondadori, 2006, p. 165.

<sup>109</sup> Giulio Nascimbeni, *Caro Parise*, in *Parise e il Corriere*, supplemento al “Corriere della Sera”, 29 ottobre 1986, p. 6.

<sup>110</sup> Franco Palmieri, *I satiri al “Caffè”. Cronache di una rivista satirica in un’epoca tragica*, Milano, Ares, 1994.

<sup>111</sup> Si rimanda al volume curato da Ada Gigli Marchetti, *“Il Giorno”. Cinquant’anni di un quotidiano anticonformista*, Milano, Franco Angeli, 2007. Parise scrive pure un articolo per “ABC”, la rivista anticonformista di Baldacci.

<sup>112</sup> Andrea Aveto, *Notizie sulle testate giornalistiche*, in *Giornalismo italiano*, III, cit., p. 1878.

esempio la terza pagina<sup>113</sup> e invita “firme nuove o non ancora bacciate dalla celebrità”<sup>114</sup>. Per ragioni a noi sconosciute, la collaborazione parigiana con “Il Giorno” si rivela però un “fallimento”<sup>115</sup>. Parise pubblica un racconto su “Tempo Presente”, diretto da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte.

In sintesi, l’eterogeneità delle prime esperienze giornalistiche di Parise non indica una precisa scelta ideologica. Gran parte dei quotidiani e dei periodici a cui egli collabora è politicamente neutra, mentre alcuni di essi tendono all’‘irregolare’. Questa irregolarità va certamente intesa in senso lato, dal momento che ci rientrano tanto il conservatore “Il Borghese” quanto l’innovatore “Il Giorno”.<sup>116</sup>

### 4.3.2 “Corriere della Sera”

Il 15 febbraio 1963 prende l’avvio la collaborazione di Parise con “Corriere della Sera”. Direttore del giornale milanese è Alfio Russo, il quale fin dal 1961 aveva cominciato ad “agitare le acque stagnanti, abbandonando decisamente in politica il centro-destra”<sup>117</sup>. Stando a Contorbia, sotto la direzione di Russo il “Corriere” subisce una vera e propria “operazione di ‘ammodernamento’”<sup>118</sup>, di cui è prova anche l’accoglienza di una nuova generazione di scrittori e giornalisti.<sup>119</sup>

In una lettera a Russo del luglio 1965, Parise critica il resoconto del premio Viareggio – a lui assegnato – apparso sul “Corriere della Sera”, in quanto lo ritiene poco positivo nei suoi confronti. L’autore di *Il padrone* chiarisce: “Come collaboratore de ‘Il Corriere’, l’equità nel riferire le cose del premio, soltanto l’equità mi avrebbe fatto piacere”<sup>120</sup>. La lettera, che in un certo senso chiude l’avventura romanzesca parigiana, dimostra pure che a questo punto il vicentino si considera scrittore-giornalista, e anzi collaboratore di un quotidiano determinato. In *Cara Cina*, l’ultimo articolo del reportage cinese del 1966, l’autore per la prima volta insiste sulla libertà che gli è stata concessa dal “Corriere” di Russo:

---

<sup>113</sup> Serafini parla del “primo esempio concreto di ‘morte’ della terza pagina nel senso storico del termine” (Carlo Serafini, *Introduzione*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 37).

<sup>114</sup> Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, cit., p. 24.

<sup>115</sup> Thea Rimini, *L’avventura editoriale di Goffredo Parise*, cit., p. 66.

<sup>116</sup> Per un’analisi degli schieramenti ideologici nel giornalismo italiano postbellico, si rinvia a Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 217-238.

<sup>117</sup> Glauco Licata, *Storia del “Corriere della sera”*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 460.

<sup>118</sup> Franco Contorbia, *Introduzione*, in *Giornalismo italiano*, IV, cit., p. XLVII.

<sup>119</sup> Aurelio Magistà, *L’Italia in prima pagina*, cit., p. 175.

<sup>120</sup> Lettera a Alfio Russo, 20 luglio [1965] [AP, 91.3].

Aggiungo, e questo discorso è per quei cinesi che hanno molti dubbi sulla libertà d'opinione in Italia, che un rispetto ancora maggiore mi è stato dimostrato dal giornale che ha pubblicato questi articoli, tali e quali come li spedivo, giornale che rappresenta molta parte dell'opinione pubblica italiana.<sup>121</sup>

“Il Sessantotto investe anche le redazioni, ribalta le severe poltrone direttoriali”<sup>122</sup>; nel febbraio del 1968 la guida del “Corriere” viene assegnata a Giovanni Spadolini. Secondo alcuni, si tratta di un “terremoto”<sup>123</sup>, altri credono che l'orientamento dell'ex-direttore di “Il Resto del Carlino” – e futuro primo ministro – sia al contrario “ultramoderato”<sup>124</sup>. Comunque sia, è innegabile che il “Corriere” spadoliniano presti molta attenzione alla cultura: Licata rileva che “l'articolazione delle molte pagine culturali [...] ed il maggiore spazio riservato alla cultura [...] permettevano un'immissione di firme illustri con una frequenza mai vista prima”<sup>125</sup>.

Durante il periodo di Spadolini, Parise consegna due reportage – dal Biafra e dal Laos – e a partire del gennaio 1971 appaiono i racconti del futuro *Sillabario n. 1*. In una lettera del settembre 1970, il direttore, “lieto di rafforzare i rapporti di collaborazione”, aveva già proposto di aumentare il numero di articoli. In essa, Spadolini non solo rinnova “i sentimenti della [sua] antica stima ed amicizia che datano dagli ormai lontani anni del ‘Resto del Carlino’”, ma evidenzia pure che la sua proposta gli consente “di muover[si] con la massima libertà e di alternare servizi più lunghi e impegnativi a soste ed a pause egualmente necessarie alla [sua] attività di scrittore”.<sup>126</sup> Parise risponde che il rischio di “periodi di silenzio”<sup>127</sup> è nondimeno reale – un'ipotesi che si avvera almeno in parte.

Diversamente dalla successione Russo-Spadolini nel 1968, la nomina a direttore di Piero Ottone, nel marzo 1972, comporta una indiscutibile “rivoluzione”<sup>128</sup> nella redazione del “Corriere”. Ispirato al modello anglosassone, il quotidiano di Ottone è decisamente più moderno, pluralista e indipendente di quello dei suoi predecessori. Dopo la rottura con Indro Montanelli, che di rimando fonda il conservatore “Il Giornale”, si accerta inoltre

---

<sup>121</sup> *Cara Cina*, “CS”, 2 agosto 1966. Poi in *Cara Cina* [CC], O1, p. 776.

<sup>122</sup> Aurelio Magistà, *L'Italia in prima pagina*, cit., p. 176.

<sup>123</sup> Glauco Licata, *Storia del “Corriere della sera”*, cit., p. 468.

<sup>124</sup> Franco Contorbia, *Introduzione*, in *Giornalismo italiano*, III, cit., p. XVIII.

<sup>125</sup> Glauco Licata, *Storia del “Corriere della sera”*, cit., p. 472.

<sup>126</sup> Lettera di Giovanni Spadolini, 1 settembre 1970 [AP, 91.30].

<sup>127</sup> Lettera a Giovanni Spadolini, 15 settembre [1970] [AP, 91.31].

<sup>128</sup> Aurelio Magistà, *L'Italia in prima pagina*, cit., p. 192.

un certo “disgelo a sinistra”<sup>129</sup>. Almeno fino alla fondazione di “La Repubblica” nel 1976, il “Corriere della Sera” è “il luogo di discussione della cultura e della politica italiana”<sup>130</sup> su cui si trattano diversi argomenti “scottanti”<sup>131</sup>, quali, tra i più famosi, il referendum sul divorzio.

Asor Rosa rileva che Ottone fa ricorso ai “migliori scrittori contemporanei (Calvino, Pasolini, Ginzburg, Fortini), valorizzandoli anzi fino al punto di far fare loro sovente il salto dalla terza alla prima pagina”<sup>132</sup>. A questa lista va però aggiunto il nome di Parise, che firma oltre cento articoli sul “Corriere della Sera” tra il 1972 e il 1977, tra cui molti saggi (di cui solo una parte è stata raccolta), vari racconti dei *Sillabari* e corrispondenze dal Cile e da New York. In un diario del 1976, l’autore scrive di aver “buoni rapporti”<sup>133</sup> con il direttore, benché altrove si lamenti della “solfa sinistra”,<sup>134</sup> e se la prenda con la proprietà del quotidiano a causa di spese non rimborsate.<sup>135</sup> Il 12 marzo 1976, scrive al vicedirettore (e amico) Gaspare Barbiellini Amidei: “per ora sono ancora dietro l’angolo per vecchia abitudine e affetto per voi”<sup>136</sup>.

Dopo la nascita di “La Repubblica” nel gennaio del 1976 e la successiva uscita di Ottone nell’ottobre del 1977, il “Corriere” entra in un periodo di crisi.<sup>137</sup> L’entrata del direttore Di Bella comporta anche un “ritorno a una linea editoriale più conservatrice”<sup>138</sup>. Tra il 1977 e il 1986, e dunque anche sotto la direzione di Cavallari e Ostellino, Parise, ormai una firma evidente del quotidiano milanese, continua il suo impegno consegnando più di duecento articoli, tra cui figurano i racconti del *Sillabario n. 2*, la corrispondenza sul Giappone e le due rubriche di *Lontano* e *Ricordi immaginari*. Tuttavia si ha l’impressione che la collaborazione con il “Corriere della Sera” proceda anche per motivi di abitudine, del resto giustificati dalla condizione di salute di Parise. Dopo aver subito un intervento

---

<sup>129</sup> Simona Colarizi, *Biografia della Prima Repubblica*, cit., p. 133. Murialdi nota che con Piero Ottone “si registra un notevole aumento del grado di indipendenza del giornalismo; ma anche un suo più forte coinvolgimento politico-ideologico” (Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, cit., pp. 242-243).

<sup>130</sup> Marco Belpoliti, *La fine dell’Arcadia cristiana*, in Id., *Settanta*, cit., p. 68.

<sup>131</sup> Glauco Licata, *Storia del “Corriere della sera”*, cit., p. 509.

<sup>132</sup> Alberto Asor Rosa, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, cit., p. 1242.

<sup>133</sup> *I movimenti remoti. Inediti di Goffredo Parise*, cit., p. 64. In questo diario del 1976, Parise accenna a un progetto intitolato “lettere con Curcio” (probabilmente Renato Curcio, uno dei fondatori delle Brigate Rosse), di cui non c’è traccia negli Archivi Parise.

<sup>134</sup> Ivi, p. 57.

<sup>135</sup> Lettera a Gaspare Barbiellini Amidei, 12 marzo [1976] [AP, 91.93].

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Aveto parla di una “difficile transizione” (Andrea Aveto, *Notizie sulle testate giornalistiche*, in *Giornalismo italiano*, IV, cit., p. 1933).

<sup>138</sup> Aurelio Magistà, *L’Italia in prima pagina*, cit., p. 206.



al cuore nel 1981, egli confida al suo amico: “Di tutto il Corriere, la sola persona che ho sentito necessità di chiamare, sei tu. Nemmeno il direttore, nemmeno altri vecchi amici. Sei il solo che sa dove sto.”<sup>139</sup>

La collaborazione tra Parise e il “Corriere”, con oltre quattrocento articoli in un arco di ventitré anni, è stata fruttuosa grazie alla notevole libertà concessagli dalla direzione, e a più riprese messa in rilievo dall’autore stesso. In un testo del 1974 egli insiste sul fatto che il giornale abbia “sempre ospitato in assoluta libertà ogni pensiero”<sup>140</sup>, e in *Mia cara Milano*, un articolo del 1983, tesse le lodi della città lombarda, partendo dalla redazione in via Solferino, descritta come un’“imbattuta e imbattibile istituzione laica milanese”. Pure Cavallari, l’allora direttore, “non fa eccezione alla regola di estrema gentilezza di tutti i direttori precedenti”, elencati con un tocco ironico: “Missiroli, Russo, Spadolini e anche, perché no? anche Piero Ottone”<sup>141</sup>. Oltre a spiegare la fedeltà dello scrittore, la garanzia di autonomia presuppone anche un coinvolgimento limitato dei redattori del “Corriere della Sera”, cosicché l’ethos parigiano equivalga all’incirca a una costruzione doppiamente autoriale – *da* e *di* chi scrive.

#### 4.3.3 “L’Espresso” ecc.

Lungo il suo ‘ventennio giornalistico’, solo eccezionalmente Parise assume incarichi da testate diverse dal “Corriere della Sera”. La principale di esse è “L’Espresso” di Eugenio Scalfari, il settimanale fondato nel 1955 e promotore di “una società più moderna, sana, matura, libera dal peso dei tabù clericali e delle ideologie totalizzanti”<sup>142</sup>, per dirla con Colarizi. Papuzzi nota che la rivista rinnova “radicalmente il linguaggio giornalistico”, per esempio mediante “reportages in forma di racconto, prodotti da giornalisti versati nella scrittura narrativa”<sup>143</sup>. Parise, uno di questi scrittori-giornalisti, è inviato speciale nel Vietnam del Sud nel 1967, benché in realtà volesse scrivere la corrispondenza per il “Corriere” di Russo.<sup>144</sup> Anche dopo la direzione di Scalfari, il quale viene ringraziato per

---

<sup>139</sup> Lettera a Gaspare Barbiellini Amidei, 17 luglio 1981 [AP, 91.104].

<sup>140</sup> *La Chiesa al governo*, “CS”, 1 dicembre 1974 [VV, p.164].

<sup>141</sup> *Mia cara Milano, ecco perché ti amo*, “CS”, 3 novembre 1983 [AP, 1656].

<sup>142</sup> Simona Colarizi, *Biografia della Prima Repubblica*, cit., p. 99.

<sup>143</sup> Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 50.

<sup>144</sup> In una lettera del 1967 al direttore del “Corriere” (nel catalogo erroneamente individuato come Spadolini), Parise scrive: “parto tra poche ore per Saigon [...]. Farò un articolo per il supplemento de ‘L’Espresso’: l’avrei fatto volentieri per il Corriere ma mi rendo conto che quelle zone sono state coperte da altri inviati” (lettera a Alfio Russo, 16 febbraio [1967] [AP, 91.9]).

la collaborazione in *Guerre politiche*,<sup>145</sup> l'autore invia ancora altri scritti a "L'Espresso" – reportages su Cina, Cuba, Albania e Cambogia, e qualche racconto e recensione.

Oltre a "Panorama" e a "Il Giornale di Vicenza", la firma del giornalista maturo appare sporadicamente su alcuni giornali di un orientamento ideologico esplicito,<sup>146</sup> su riviste popolari e culturali,<sup>147</sup> e su qualche altra testata.<sup>148</sup> L'elenco cronologico, in appendice a questa tesi, dimostra che Parise si è quasi sempre impegnato con quotidiani e periodici che non compromettono la sua indipendenza.

## 4.4 Presentazione del corpus tra raccolte e inediti

In *Goffredo Parise giornalista e critico* (1989), Zanzotto nota che "quella parte del lavoro di Parise che è rimasta dispersa e inedita, tra cui i racconti pubblicati su giornali [...] dovrà presto essere raccolta e armonizzata con tutto quello che ci è già noto ed accessibile"<sup>149</sup>. Prima dell'uscita del catalogo archivistico *Le carte di una vita*, l'unico a soffermarsi sugli "interventi numerosi e per lo più ancora sparsi"<sup>150</sup> è Braggion, e anche dopo gli articoli non raccolti rimangono largamente sconosciuti, a eccezione dei due contributi di Crotti e Colucci.<sup>151</sup> La lacuna sorprende dal momento che la curatrice del catalogo archivistico ha insistito sulla rilevanza di questo materiale durante il convegno di Venezia nel 1995:

Si tratta di un'ingente quantità di articoli attraverso cui è possibile ripercorrere le tappe che caratterizzarono l'itinerario giornalistico [...] a partire dai primi scritti apparsi nel 1947 ne "Il Gazzettino". Una lettura, per altro, che rivela l'importanza

---

<sup>145</sup> "L'occasione di questo viaggio mi fu offerta da Eugenio Scalfari, allora direttore dell'"Espresso". Ancora oggi gliene sono grato" [GP, p. 19].

<sup>146</sup> Da "Il Tempo" a "Avanti!" e "Il Lavoro".

<sup>147</sup> "Bellezza", "Epoca", "Vogue", "Playboy" "Amica" e "Max"; "Bolaffiarte", "L'Approdo Letterario", "Libri Nuovi" e "Il Mondo" (post Benedetti). Sconosciuta la testata su cui è apparso l'articolo *Lettera a un uomo venuto dal male*, [1976] [AP, 2007].

<sup>148</sup> "Vicenza", "Rassegna di Teologia", "Cigahotels Magazine" e "Qui Touring".

<sup>149</sup> Andrea Zanzotto, *Goffredo Parise giornalista e critico*, in *Con Goffredo Parise*, cit., p. 47.

<sup>150</sup> Gabriele Braggion, *Più delle cose la vita. Goffredo Parise reporter*, cit., p. 24.

<sup>151</sup> Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, cit.; Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit. Quest'ultima accenna a una "miriade di articoli giornalistici non raccolti" (p. 693).

del dato documentario costituito dagli articoli là dove questi diventano strumento ermeneutico di indagine del percorso culturale ed artistico dello scrittore.<sup>152</sup>

D'altronde, Brunetta ha rinnovato questo suo invito durante il convegno di Vicenza nel 2006, notando che "il corpus che costituisce la sezione degli articoli rivela una specifica rilevanza documentaria offrendo significativi spunti di indagine sulla sua opera"<sup>153</sup>.

Per questa tesi, si propone di prendere in considerazione *tutti* gli scritti giornalistici di Goffredo Parise, raccolti o meno. Per "scritto giornalistico" si intende un testo di misura breve, pubblicato in primo luogo su un quotidiano o periodico, firmato dallo scrittore e presentato in uno stile scritto. Seguendo un criterio di coerenza, si includono quindi gli articoli d'opinione sprovvisti di un titolo proprio, per esempio perché figurano accanto a testi di altri autori, mentre si escludono gli articoli non firmati e/o di carattere orale, come le interviste.<sup>154</sup> Otto casi limite scoperti nel corso della consultazione archivistica sono stati inseriti nel corpus primario. Si tratta di risposte presumibilmente *scritte* a una domanda posta dalla redazione circa argomenti eterogenei, quali la situazione politica in Cuba, Vietnam e Biafra (su "L'Espresso") e i sentimenti filocinesi e -sovietici in Italia (sul "Corriere della Sera"):

- *Se non foste italiano che vorreste essere francese, turco, tedesco, armeno?*, "Epoca", 20 febbraio 1955;
- *Il loro Natale più bello*, "Epoca", 22 dicembre 1957;
- *La grande valigia del 1964*, "Corriere della Sera", 29 dicembre 1963;
- *L'accademia della guerriglia*, "L'Espresso", 27 agosto 1967;
- *Diario da Hanoi*, "L'Espresso Colore", 29 giugno 1969;
- *Morale da Gattopardo*, "Corriere della Sera", 6 settembre 1969;
- *Tecnica di un'ecatombe*, "L'Espresso Colore", 25 gennaio 1970;
- *Tempi lunghi*, "Corriere della Sera", 3 maggio 1970.

Secondo Brunetta, gli scritti giornalistici di Parise sono 941.<sup>155</sup> Questo numero è però eccessivo, dal momento che include anche gli articoli tradotti e riproposti all'estero, le recensioni sulle opere parigiane e le interviste allo scrittore, tutti quanti segnalati con codice archivistico "A". Secondo il nostro calcolo, basato sulle varie raccolte, sui pezzi

---

<sup>152</sup> Manuela Brunetta, *L'Archivio Parise: tra le memorie di un progetto*, in Goffredo Parise, cit., p. 255.

<sup>153</sup> Manuela Brunetta, *Nuove acquisizioni del fondo Parise nella casa di Ponte di Piave*, in Goffredo Parise a vent'anni dalla morte, cit., p. 59.

<sup>154</sup> Si scartano la testimonianza *Esiste ancora l'amicizia* [AP, 2006] e la riproduzione del documentario televisivo *Io e...* (Vedi Venezia e poi i mori [AP, 2009]).

<sup>155</sup> Manuela Brunetta, *L'Archivio Parise: tra le memorie di un progetto*, in Goffredo Parise, cit., p. 255n. Il numero viene ripreso da Luca Clerici (*Scrittori italiani di viaggio*, II, cit., p. 1673).

censiti e su qualche documento ritrovato, gli articoli che corrispondono ai nostri criteri sono 576.

#### 4.4.1 Articoli raccolti in volume

Dei 380 articoli raccolti in volume, 167 sono stati pubblicati in vita. La prima raccolta di scritti giornalistici, *Cara Cina* (editore Longanesi), risale al 1966, anno che segna l'inizio della carriera esclusivamente giornalistica di Parise. I reportage *Due, tre cose sul Vietnam* (1967) e *Biafra* (1968) vengono invece pubblicati per i tipi di Feltrinelli, e poi raccolti in *Guerre politiche* (1976) assieme alle corrispondenze dal Cile e dal Laos. Anche *Il crematorio di Vienna* (1969) esce presso la casa editrice milanese, a dispetto di Parise, che confida a Prezolini:

sentivo che non avrei dovuto pubblicarlo. E la pubblicazione fu un colpo di mano dell'editore, che l'aveva in contratto, e che addirittura aveva apposto lui un titolo, a vanvera, senza nemmeno consultarmi; e che io cambiai poi con quello definitivo [...]. Tuttavia, poiché cosa fatta capo ha, alla fine la colpa non è affatto dell'editore, ma mia, che firmo.<sup>156</sup>

Parise pubblica *New York* nel 1977, e il reportage giapponese *L'eleganza è frigida* nel 1982. Stranamente, quest'ultimo è comunemente presentato come un reportage-romanzo e non come una raccolta di articoli, come testimonia la recente edizione Adelphi che non riporta né i titoli né le date degli scritti pubblicati sul "Corriere della Sera" dal gennaio 1981 in poi.<sup>157</sup> Infine, *Artisti* (1984) raccoglie la critica d'arte, i *Sillabari* (1984) le raccolte narrative *Sillabario n. 1* (1972) e *Sillabario n. 2* (1982).

Tutte le raccolte pubblicate prima del 1986 figurano anche nelle *Opere* dei Meridiani. Dopo la morte dello scrittore, alcune di esse sono state riedite da Mondadori e Rizzoli, e in anni recenti anche da Adelphi, che ha pubblicato *Guerre politiche*, *L'eleganza è frigida* e *Sillabari*.<sup>158</sup>

La storia dei 213 scritti pubblicati postumi è invece più complessa. La maggior parte di essi appare per la prima volta nei due volumi dei Meridiani: il primo include le rubriche

---

<sup>156</sup> Lettera a Giuseppe Prezolini, 25 gennaio [1970] [AP, 69.3].

<sup>157</sup> Il 25 gennaio 1981, Parise pubblica il primo 'capitolo' accanto al primo testo di Moravia su un suo viaggio lungo lo Zaire (poi in *Passeggiate africane*). I due articoli hanno come soprattitolo "Alberto Moravia e Goffredo Parise raccontano i loro grandi viaggi fuori dai confini del turismo".

<sup>158</sup> Goffredo Parise, *Guerre politiche* [GP], cit.; *L'eleganza è frigida* [EF], Milano, Adelphi, 2008; *Sillabari* [SI], Milano, Adelphi, 2009. Le citazioni di *Cara Cina* [CC], *Il crematorio di Vienna* [CV], *New York* [NY] e *Artisti* (prima edizione, indicata con [A1]) sono state riportate dal secondo volume delle *Opere*.

“Racconti”, “Luoghi e reportages”, “Fogli sparsi”, il secondo “Racconti sparsi” e “Scritti vari”. La scelta degli articoli risulta però assai arbitraria (cfr. *infra*).

Garboli è stato il primo a raccogliere degli articoli sparsi. Il volume da lui curato, *Gli americani a Vicenza e altri racconti* (1987), propone una selezione di diciannove articoli (e un racconto inedito) del giovane Parise, poi raccolti nelle *Opere*.<sup>159</sup> Il critico osserva che la raccolta era stata concepita dal letterato, desideroso di riunire intorno a *Gli americani a Vicenza* “tutta [la] manciata di elzeviri d’ambiente veneto, picaresco, provinciale, mai raccolti in volume, che egli aveva mandato tra i Cinquanta e i Sessanta alle redazioni di quotidiani e riviste.”<sup>160</sup> Tuttavia, in questo volume mancano molti scritti del periodo in questione, come poi anche – benché in minor misura – nei Meridiani.

Dal 1994 in poi emergono diverse raccolte di articoli, il cui interesse è però variabile. Infatti, molte di esse ripropongono la scelta antologica delle *Opere*, pubblicate alla fine degli anni Ottanta e più volte riedite. Grazie al criterio tematico, la seconda edizione di *Artisti*, curata da Quesada, recupera però tre testi meno conosciuti,<sup>161</sup> mentre il libretto *Capri* (1999) presenta uno scritto pubblicato sul “Corriere della Sera” nel 1983.<sup>162</sup> Oltre a due testi apparsi altrove, anche *Accadde a Cortina* (2010) contiene un articolo (omonimo) mai raccolto prima.<sup>163</sup> Di poco rilievo è invece *Quando la fantasia ballava il “boogie”* (2005), annunciato da Perrella quale “il libro che ancora mancava alla bibliografia di Parise”<sup>164</sup>, benché contenga solo due saggi inediti e oltre quaranta testi già noti.<sup>165</sup>

Più pertinenti sono però i volumi che riprendono intere rubriche in un primo tempo apparse su giornale. Così *Verba volant* (1998), in cui Silvio Perrella ripropone la rubrica

---

<sup>159</sup> Goffredo Parise, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1987. Cinque articoli portano un titolo alternativo a quello originale: *Suor Colombina (Una tentazione)*, *Il colle dei sette venti (La mia casa nuova)*, *Cleofe (Cielo e Champagne)*, *Il sonno di Otello (Otello secondo)*, *La parola (Il tranello delle parole)*. Salvo *La balena Jonas*, a quanto pare dimenticato, gli articoli proposti da Garboli vengono tutti enumerati da Mauro Portello nelle *Notizie sui testi*, in O1, p. 1613.

<sup>160</sup> Cesare Garboli, *Gli americani a Vicenza*, in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, p. 180.

<sup>161</sup> Goffredo Parise, *Artisti*, cit. [A2]. Si tratta di Grosz il caricaturista della Germania di Weimar, “Alto Adige”, 20 febbraio 1951; *Fra una larva di letto e un fantasma di comò*, “Corriere d’informazione”, 31 marzo-1 aprile 1965; *L’arte, un albero dai rami spinosi*, “CS”, 28 ottobre 1985.

<sup>162</sup> Goffredo Parise, *Capri*, con cinque disegni di Giosetta Fioroni, Cava de’ Tirreni, Avagliano, 1999. L’articolo, *Capri, a piedi, e poi la grotta azzurra*, era apparso sul “Corriere della Sera” il 3 luglio 1983.

<sup>163</sup> Goffredo Parise, *Accadde a Cortina*, Courmayeur, Liaison, 2010. L’articolo era apparso sul “Corriere della Sera” il 14 gennaio 1980.

<sup>164</sup> Silvio Perrella, “Addii, fischi nel buio, cenni”, in Goffredo Parise, *Quando la fantasia ballava il “boogie”*, Milano, Adelphi, 2005, p. 228.

<sup>165</sup> Goffredo Parise, *Il ragazzo selvaggio* (“CS”, 21 novembre 1970) e *I miei viaggi veri e immaginari* (“CS”, 24 ottobre 1982). Il racconto *Il senatore Arsenio* (“L’Espresso”, 25 gennaio 1967) era già apparso su “Il Caffè illustrato”, 2001, 3, pp. 39-41.

*Parise risponde* – e insieme la prima opera saggistica parisiense –,<sup>166</sup> e *Lontano* (2002), che raccoglie una serie narrativa dell'ultimo Parise. Laddove la seconda è stata interamente riedita da Adelphi,<sup>167</sup> la prima è stata ridotta a una selezione di nove scritti senza alcun motivo chiaro (salvo che essi siano “i pezzi più appassionati e ancor oggi spiazzanti”<sup>168</sup>) nel recente *Dobbiamo disobbedire* (2013). Perrella è anche curatore di *Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari* (1997), che ripropone tre articoli dimenticati della famosa rubrica.<sup>169</sup> Infine, occorre menzionare due articoli inediti del primo reportage parigino, inseriti in appendice a *1955. Goffredo Parise reporter a Parigi* di Crotti.<sup>170</sup>

#### 4.4.2 Importanza del materiale archivistico

“Altri viaggi su cui ho scritto sono risultati così inutili nel tempo [...] che mi è parso del tutto superfluo riportarli qui”<sup>171</sup>, scrive Parise per giustificare la selezione degli articoli per la raccolta *Guerre politiche*. A dispetto della riluttanza dello scrittore – che del resto non è mai il miglior critico di sé stesso – e del carattere disperso dei pezzi giornalistici che non sono mai stati pubblicati in forma di libro, il materiale archivistico riveste una notevole importanza per un'analisi dell'ethos autoriale.

Da un esame delle bibliografie nelle *Opere*<sup>172</sup> e del catalogo *Archivio Parise*, risulta che i pezzi apparsi su giornale o rivista e non raccolti in seguito sono 196. Occorre segnalare un testo inedito che non figura in alcun inventario, *Analfabeta borghese*,<sup>173</sup> e sei elencati da Callegher, ma assenti nel catalogo di Brunetta:

- “Ero asino, ma con tante speranze al primo giorno di scuola”, “Corriere della Sera”, 16 settembre 1981;

---

<sup>166</sup> Goffredo Parise, *Verba Volant. Profezie civili di un anticonformista* [VV], cit.

<sup>167</sup> Goffredo Parise, *Lontano* [LO], a cura di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2009.

<sup>168</sup> Goffredo Parise, *Dobbiamo disobbedire*, a cura e con postfazione di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2013.

<sup>169</sup> Goffredo Parise, *Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, a cura di S. Perrella, Pistoia, Via del Vento, 1997. I tre articoli pubblicati sul “Corriere” si intitolano *Benessere borghesia* (26 settembre 1971), *Obbedienza* (18 settembre 1978) e *Politica* (16 ottobre 1978).

<sup>170</sup> Ilaria Crotti, *1955. Goffredo Parise reporter a Parigi*, cit. I due articoli, esclusi dalle *Opere*, sono *La camera N. 7 d'uno strano Grand Hôtel* (“Corriere d'Informazione”, 23-24 febbraio 1955) e *Ma guarda chi si incontra! Pancho Villa redivivo* (“Corriere d'Informazione”, 25-26 febbraio 1955).

<sup>171</sup> GP, p. 12.

<sup>172</sup> Bruno Callegher, a cura di, *Opere di Goffredo Parise*, in O1, pp. 1635-1640 (periodo 1947-1965); in O2, pp. 1689-1702 (1966-1986). Stranamente, mancano gli articoli apparsi tra il gennaio e il luglio 1966.

<sup>173</sup> Il testo, da non confondere con l'articolo omonimo del 18 settembre 1973 [AP, 1258], è stato ritrovato sul “Corriere della Sera” del 19 agosto 1973.

- *Arriva dalla Sicilia un altro Gattopardo*, “Corriere della Sera”, 8 novembre 1981;
- *Un pedinatore dalla barba rossa*, “Corriere della Sera”, 12 dicembre 1982;
- *È di scena il Giappone*, “Corriere della Sera” 11 giugno 1983;
- *Carducci? È un input per computer*, “Epoca”, 10 febbraio 1984;
- *Comisso, animale felice con cervello d’artista*, “Corriere della Sera”, 26 aprile 1985.

Siccome il nostro metodo si impernia su un’ipotesi di intenzione, si scartano gli inediti apparsi dopo il 31 agosto 1986, fatta eccezione per una recensione dettata dal vicentino in punto di morte e pubblicata all’indomani della sua scomparsa.<sup>174</sup> Il materiale residuo conta una notevole quantità di racconti, reportage, saggi e recensioni. Tra le scoperte principali: le corrispondenze da Parigi (1955, 1959), Cuba (1967), la Cina, Hanoi, l’Albania (1969), Cambogia (1970) e gli Emirati Arabi (1977), le rubriche *Il punto* (sette testi ironici sulla letteratura contemporanea apparsi sul “Corriere” nel 1973)<sup>175</sup>, *Suite romana* (cinque saggi sulla vita nella capitale del 1976) e *Ricordi vicentini* (cinque racconti autobiografici scritti per “Il Giornale di Vicenza” nel 1985).

Si sono consultati gli articoli – nell’archivio e nelle emeroteche – solo laddove manca una pubblicazione in volume; una tale riduzione del materiale originale a favore delle ultime versioni si è imposta per motivi di tempo.<sup>176</sup> Purtroppo, questa scelta impedisce di esaminare le “varianti più o meno macroscopiche”<sup>177</sup> e le eventuali divergenze tra lo scritto giornalistico e il testo pubblicato in volume.<sup>178</sup>

Il nostro ordinamento cronologico (in appendice) ha svelato parecchie inconsistenze nell’antologia proposta da Callegher e Portello per le *Opere*. In esse, si riportano solo un terzo del reportage parigino – ossia “i brani più significativi, più rappresentativi”<sup>179</sup> – e una parte della rubrica *Lontano*, senza indicazione del loro carattere unitario. Inoltre, la suddivisione nelle sezioni “Racconti”, “Luoghi” e “Scritti” è abbastanza confusa, e non corrisponde a un criterio di completezza: la categoria degli “Scritti vari”, per esempio, vuole semplicemente offrire “un ampio saggio della tensione culturale e civile che, sino alla fine, accompagna l’autore”<sup>180</sup>.

---

<sup>174</sup> *Il dominio della cartapesta*, “CS”, 1 settembre 1986 [AP, 1758].

<sup>175</sup> L’articolo *America*, indicato nel catalogo archivistico come parte della rubrica, non sembra appartenere a questa serie.

<sup>176</sup> Del resto, solo pochi articoli pubblicati in forma di libro figurano nell’Archivio Parise.

<sup>177</sup> Cesare Garboli, *Introduzione*, in Goffredo Parise, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, cit., p. 6.

<sup>178</sup> Le *Opere* similmente presentano “l’ultima edizione, vivente l’autore” (Mauro Portello, *Notizie sui testi*, in O1, p. 1564). L’articolo *La capanna sull’albero* del 21-22 settembre 1957 riunisce due scritti prima apparsi su “Il Resto del Carlino” l’11 e il 31 agosto 1957: *La mia casa nuova* e *Una storia di pittori*.

<sup>179</sup> Mauro Portello, *Notizie sui testi*, in O1, p. 1625.

<sup>180</sup> Mauro Portello, *Notizie sui testi*, in O2, p. 1677. Corsivo mio.

Quanto alle interviste a Parise, ovvero la parte principale del corpus paratestuale (cfr. Capitolo 9), le carte da noi raccolte sono 109. Per “intervista” si intende una trascrizione di una conversazione con l'autore apparsa su giornale o rivista, il cui responsabile è un altro giornalista.<sup>181</sup> Si escludono le interviste pubblicate su riviste straniere, perché non pertinenti all'orientamento parisiense nel campo letterario nazionale. La maggior parte di questo corpus proviene dall'Archivio Parise a Ponte di Piave, tanto dalle “Interviste” indicate come tali nel catalogo archivistico, quanto da pezzi erroneamente etichettati come “Recensioni”, e scoperti grazie ai riferimenti di altri studiosi. Tre interviste non figurano nel catalogo e sono state trovate altrove:<sup>182</sup>

- *Dopo l'incubo*, a cura di C. Marabini, “Il Mondo”, 24 maggio 1970;
- *Mio figlio non esiste, ma lo educo così*, a cura di L. Spagnoli, “Il Mondo”, 29 maggio 1975;
- *Ma ho occhi e cervello e sufficiente esperienza*, a cura di A. Rosselli, “1999 Italia”, gennaio 1982.

#### 4.4.3 Tipologia degli scritti giornalistici

In un'intervista del 1968 in merito al volume *Biafra*, Parise sostiene di fare il giornalista “una volta l'anno, al massimo due, e solo se c'è una necessità”<sup>183</sup>. Ovviamente, una tale dichiarazione presuppone una concezione piuttosto limitata del mestiere di scrittore-giornalista, in quanto ridotta al solo lavoro del reporter. A nostro parere, il giornalismo – appunto letterario – di uno scrittore supera il genere del reportage, e include *tutta* la sua produzione pubblicata su quotidiano o periodico (cfr. Capitolo 2).

Questa scelta è pure motivata dal fatto che gli scritti giornalistici di Parise non sono facilmente catalogabili in sottogeneri. Talvolta anche i reportage, i saggi e gli articoli sulla letteratura comportano una dimensione narrativa.<sup>184</sup> Inoltre, l'*ethos* parisiense – cioè la *presenza* proteiforme di una voce autoriale in un testo – è quasi una costante nei vari testi e non dipende dal genere scelto. L'osmosi tra giornalismo e letteratura è stata evidenziata da parecchi studiosi: Crotti nota che “sarebbe errato [...] isolare la scrittura dei *reportages* da altra produzione coeva in prosa, distinguendo magari tra un presunto

---

<sup>181</sup> L'auto-intervista apparsa su “L'Espresso” il 19 novembre 1972 (*Qualcosa che muore* [AP, 1181]) è un caso limite.

<sup>182</sup> Un'intervista, citata da Petroni (F. Cordero, “Avanti!”, 14 marzo 1971) nel suo *Invito alla lettura di Goffredo Parise* (cit., p. 159), risulta introvabile.

<sup>183</sup> *L'odore casto e gentile della povertà*, intervista curata da M. Cancogni, “La Fiera Letteraria”, 22 agosto 1968 [AP, 945].

<sup>184</sup> “Un viaggio, un'inchiesta in un certo Paese, m'interessa come un romanzo” precisa Parise nell'intervista sopraccitata.



livello giornalistico-referenziale ed uno letterario, più elevato e connotato”,<sup>185</sup> e anche Belpoliti non vede “opposizione o differenza”<sup>186</sup> tra i campi. L’opinione viene condivisa da Santoro, che descrive il Parise inviato speciale come “l’io narrante”<sup>187</sup> degli scritti di viaggio. Secondo Simonetti, nella seconda parte della carriera parigiana si ha perfino a che fare con un “circuito della prosa” che riunisce letteratura, saggistica e giornalismo, e in cui gli scritti “si confrontano intensamente *tra loro*, in modo non gerarchico”.<sup>188</sup>

Tuttavia si impone una sistemazione generica della produzione giornalistica parigiana che sia più precisa di quella proposta da Zanzotto nell’introduzione alle *Opere*. Infatti, il poeta scorge solo “due filoni fondamentali, quello dei reportages dai più diversi luoghi del mondo, e quello degli interventi critici sul costume”<sup>189</sup>, categoria che contiene pure le recensioni. A nostro giudizio, si possono individuare quattro sottogeneri: la narrativa breve, la corrispondenza di viaggio, la saggistica e la critica.

La narrativa breve di Parise viene solitamente percepita come un insieme di testi di ‘invenzione’ e dunque di letteratura, per cui i racconti non figurano per esempio nella rassegna degli scritti giornalistici ideata da Zanzotto. Tenendo conto della rilevanza del luogo di pubblicazione e del carattere autobiografico (o autofinzionale) di quasi tutta la narrativa breve del vicentino – il che ha conseguenze dirette per il suo posizionamento nel campo –, si propone di inserire anche questi articoli nel corpus giornalistico. Buona parte dei racconti parigiani è stata raccolta (in *Il crematorio di Vienna*, nei *Sillabari* e nelle *Opere*), altri si trovano invece nell’archivio. *Lontano* è un caso limite, poiché si situa tra narrativa, corrispondenza di viaggio e saggistica.

La seconda categoria è la corrispondenza di viaggio, o meglio i “Luoghi e reportage” (per riprendere il titolo di una sezione delle *Opere*), poiché include anche alcuni testi su ambienti familiari, dal Veneto a Roma. Questi articoli sono stati ripescati dalle raccolte *Cara Cina*, *Guerre politiche* e *New York*, dalle *Opere* e dall’Archivio Parise. Casi limiti sono i testi narrativi-descrittivi sul Giappone raccolti in *L’eleganza è frigida*.

La categoria dei saggi contiene tutti gli scritti attinenti alla società italiana, e quindi anche i (pochi) articoli di cronaca in cui non si esprime un’opinione precisa su un fatto

---

<sup>185</sup> Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 151. Damiani accenna a “l’autonomo valore anche letterario” dei reportage (Rolando Damiani, *Alla ricerca dello stile: Parise reporter in Asia*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 97), e Bandini rileva che quest’ultimi “non risultano extra-vaganti rispetto all’opera letteraria” (Fernando Bandini, in *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, cit., p. 58).

<sup>186</sup> Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., p. 260. Secondo Perrella, si tratta addirittura di “un pendolarismo benefico e salutare” (Silvio Perrella, *Parise viaggiatore indigente*, in *La parola ‘quotidiana’*, cit., p. 191).

<sup>187</sup> Vito Santoro, *L’odore della vita*, cit., p. 21.

<sup>188</sup> Gianluigi Simonetti, *Il circuito della prosa*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 487.

<sup>189</sup> Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in O1, p. XXXIII.

di attualità. Il sottogenere corrisponde in parte con le rubriche dei “Fogli sparsi” e degli “Scritti vari” contenute nei due volumi delle *Opere*. Buona parte dei testi saggistici, e in particolare quelli polemici degli anni Settanta, non sono tuttavia stati riediti. Oltre alle rubriche nelle *Opere*, l’unico libro saggistico di Parise è *Verba volant*.

La “critica” di Parise, infine, non si riferisce soltanto alle sue recensioni (soprattutto letterarie e artistiche, solo eccezionalmente cinematografiche e musicali), ma anche ai suoi scritti critici sulla letteratura e sulla cultura e ai suoi ‘ritratti’ di (amici) scrittori e artisti. La critica d’arte è stata raccolta interamente nella seconda edizione di *Artisti*; la critica letteraria appare invece in modo assai confuso tra i “Fogli sparsi” e “Scritti vari” delle *Opere*, e poi più ordinatamente nella raccolta postuma *Quando la fantasia ballava il “boogie”*. Parecchie recensioni letterarie si trovano unicamente nell’archivio.

La narrativa breve contiene circa 200 articoli, le altre categorie contano tra i 100 e i 150 testi.<sup>190</sup> Grazie a questa ripartizione assai proporzionale, il corpus parisiano consente di sviluppare una visione d’insieme delle costruzioni ‘etiche’ di uno scrittore irregolare e delle corrispondenti idee su letteratura e società.

## Conclusioni

Quantunque sia stata respinta come una “stupidaggine”<sup>191</sup> da Parise stesso, durante una parte considerevole della sua quarantennale carriera letteraria l’attività giornalistica ha avuto il predominio su quella ‘tradizionale’, rivelandosi più consistente e duratura. La fugacità del mezzo, a cui lo scrittore accenna nel suo diario tramite l’espressione latina “verba volant”<sup>192</sup>, implica tuttavia un’indagine laboriosa di giornali e riviste conservati in emeroteca. Un tale spoglio è stato realizzato dai due curatori delle *Opere* verso la fine degli anni Ottanta, ma il corpus giornalistico che ne risulta non è mai stato al centro di una ricerca complessiva.

Il corpus, presentato in appendice a questa tesi, contiene *tutti* gli scritti giornalistici firmati da Parise e ritrovati nelle varie raccolte e negli archivi. Avendo approfondito lo sviluppo, la natura e i luoghi di pubblicazione (su quotidiani o periodici e in volume) di questi 576 articoli, si può ora procedere alla vera analisi testuale, la quale richiede però

---

<sup>190</sup> I numeri sono approssimativi poiché sarebbe artificioso determinare un genere letterario per gli articoli di tipo misto.

<sup>191</sup> Si rimanda all’epigrafe di questo capitolo.

<sup>192</sup> Cui si potrebbe però aggiungere “scripta manent”.

un quadro metodologico ponderato. La metodologia non deve solamente giustificare la pertinenza del 'caso' Parise per uno studio di una presentazione di sé autoriale e di una sua presunta irregolarità, ma deve anche pervenire a una considerazione globale in cui la varietà del corpus venga rispettata e valorizzata.



## Capitolo 5

### Un carattere irregolare. Spunti metodologici

Come esaminare l'ethos di uno scrittore-giornalista "irregolare", considerato tale per motivi soprattutto, ma non soltanto, ideologici? Dopo aver studiato il contesto storico del secondo dopoguerra nonché il corpus giornalistico di Parise, si riflette ora sul modo in cui l'irregolarità dello scrittore si traduce in costruzioni testuali concrete.

In un primo tempo occorre motivare la scelta del caso Parise quale punto di partenza per approfondire la questione etica (caratteriale) in letteratura. L'irregolarità di Parise, accettata come un dato di fatto dalla critica, garantisce anzitutto un 'carattere' insieme stabile e ben delineato, e quindi più facile da esplorare e da sistemare. Accanto a questa determinatezza, la notevole presenza autoriale nei testi parisiani consente di elaborare le teorie etiche discusse nella Parte I mediante una metodologia che va ben oltre i soliti elementi autobiografici e il genere narrativo.

La parte principale del capitolo si incentra sul quadro teorico-metodologico che verrà adottato nella Parte III. *Distanza* e *diversità* sono i concetti chiave del nostro approccio, in quanto più concreti di una nozione in fondo astratta come "irregolarità" (rispetto a quale regola, quali regole?). La dimensione spaziale di cui testimonia l'etimologia latina dei due termini – indicando rispettivamente una lontananza da e una direzione opposta a un centro non precisato – si accorda a fortiori con le nozioni bourdieusiane di *campo* e di *spazio dei possibili*. Da una prima lettura degli scritti giornalistici parisiani risulta che l'idea di distanza e diversità ricorre sia nelle costruzioni personali, sia nelle descrizioni spaziali e temporali, sia nelle strutture argomentative, e che essa viene confermata nei paratesti autoriali. Queste quattro indicazioni di irregolarità verranno interpretate nei Capitoli 6-9 con l'obiettivo di fornire nuovi spunti per la ricerca sull'ethos letterario, in particolare sul topos dello "scrittore irregolare".

## 5.1 Pertinenza del caso Parise

In più occasioni confermata dalla critica, l'identità di Parise come “scrittore irregolare” si è ormai trasformata in un luogo comune. Sorprende nondimeno che gran parte degli studiosi parisiani spieghi la sua irregolarità in base a fattori per così dire ‘esterni’ – una carriera atipica, una biografia problematica – anziché come posizionamento letterario-intellettuale, tantomeno come un espediente retorico in sé stesso.

### 5.1.1 Il concetto di irregolarità nella critica

L'8 febbraio del 1986, l'Università di Padova conferisce la laurea ad honorem a Goffredo Parise, studente irregolare che aveva abbandonato gli studi universitari nel 1950, e che si era poi affermato in altri campi, come la letteratura e il giornalismo. Della cerimonia patavina, Gianfranco Folena, il promotore della laurea, ricorda soprattutto “la [propria] soddisfazione alquanto maligna di portare in accademia un irregolare [...] o addirittura un anarchico”<sup>1</sup>.

Alla stregua di Folena, un gran numero di critici e di storiografi si serve dell'etichetta di scrittore “irregolare”<sup>2</sup>, talvolta avvalendosi di sinonimi quali “ribelle”<sup>3</sup>, “anarchico”<sup>4</sup>, “anticonformista”<sup>5</sup>, “*étranger*”<sup>6</sup> e “*outsider*”<sup>7</sup>. Zanzotto e altri evidenziano la posizione di Parise nel campo letterario del secondo dopoguerra: “particolarissima, di primo piano ed insieme ‘eccentrica’”<sup>8</sup>, “ai margini dei sentieri più battuti”<sup>9</sup>. Infine Garboli, Belpoliti e

---

<sup>1</sup> Gianfranco Folena, *Con Goffredo Parise*, in *Con Goffredo Parise*, cit., p. 12.

<sup>2</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 144.

<sup>3</sup> Cesare Garboli, *Vita di Parise*, in Id., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 56.

<sup>4</sup> Giulio Ferroni, *Goffredo Parise*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, IV, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 1082; Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., p. 259.

<sup>5</sup> Raffaele La Capria, *Letteratura e salti mortali*, in Id., *Opere*, cit., p. 1251; Gianluigi Simonetti, *Il circuito della prosa*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 485. Ripa di Meana sostiene che l'interesse di Parise sta nella sua “natura ribelle” e nel suo “naturale non conformismo” (Carlo Ripa di Meana, *Presentazione*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*, cit., p. 9).

<sup>6</sup> Cesare Garboli, *Vita di Parise*, in Id., *Pianura proibita*, cit., p. 57.

<sup>7</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 144.

<sup>8</sup> Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in O1, p. XI. L'eccentricità di Parise è anche rilevata da Sergio Blazina (*Parise e dintorni: un'ipotesi di linea veneta*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 52) e da Dalila Colucci (*Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 144).

<sup>9</sup> Gianluigi Simonetti, *Il circuito della prosa*, in *Parola di scrittore*, cit., p. 487.

Perrella trasformano l'identità parisiense di figlio di n.n. in una metafora per descrivere un letterato “nato da se stesso”<sup>10</sup>, “senza progenitori”<sup>11</sup> e anzi “illegittimo”<sup>12</sup>.

Per molti studiosi, la reputazione di scrittore “irregolare” proviene in primo luogo dalla carriera letteraria capricciosa di Parise. L'esordio romanzesco, *Il ragazzo morto e le comete* (1951), è stato riconosciuto come emblematico del suo percorso culturale-intellettuale: uscito in pieno neorealismo, solo *ex post* il romanzo surrealista è stato lodato per il suo carattere innovativo ed eterodosso.<sup>13</sup> La *Letteratura italiana* di Spagnoletti conferma che si tratta di un'opera “controcorrente” e anzi di un “frutto fuori stagione”<sup>14</sup>. Nascimbeni nota che anche il best seller *Il prete bello* (1954) “contribuì a far crescere intorno a Parise la fama di scrittore ribelle e ‘maudit’”<sup>15</sup>. In seguito, si è tentato di spiegare l'evoluzione dello scrittore veneto, individuando una direzione “controcorrente”<sup>16</sup> e “discontinuità fortissime”<sup>17</sup>. Casadei annovera Parise tra gli “outsider”<sup>18</sup> della letteratura postbellica, e Crotti mette in evidenza la sua posizione “fuori canone”<sup>19</sup>.

L'atipicità della carriera parisiense va comunque attenuata. In realtà, molti letterati della sua generazione si sono avvalsi di una quantità di stili, generi e persino di mezzi diversi (letteratura, giornalismo, cinema per citarne solo alcuni) per elaborare la loro poetica. Dal 1965 in poi, Parise si è inoltre dedicato esclusivamente al giornalismo, una disciplina sprovvista di un preciso ‘canone’. Del resto, la preoccupazione dello scrittore che la sua opera fosse priva di qualsiasi nucleo (“nulla ho in mente che si possa definire

---

<sup>10</sup> Cesare Garboli, *Gli americani a Vicenza*, in Id., *Falbalas*, cit., p. 182.

<sup>11</sup> Marco Belpoliti, *La fine dell'Arcadia cristiana*, in Id., *Settanta*, cit., p. 84.

<sup>12</sup> Silvio Perrella, *Vita breve di un nichilista felice*, in Goffredo Parise, *Lontano*, cit., p. 119.

<sup>13</sup> Andrea Gialloreti, *La parola trasparente*, cit., p. 36; Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 197; Rolando Damiani, *Dal “paese della Politica” all'impero dell'Iki*, in Goffredo Parise a vent'anni dalla morte, cit., p. 78.

<sup>14</sup> Giacinto Spagnoletti, *Goffredo Parise*, in *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, IX, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1980, p. 8942.

<sup>15</sup> Giulio Nascimbeni, *Caro Parise*, in *Parise e il Corriere*, cit., p. 6.

<sup>16</sup> Claudio Altarocca, *Goffredo Parise*, cit., p. 15.

<sup>17</sup> Cesare De Michelis, *La laurea in “boogie”*, in Goffredo Parise a vent'anni dalla morte, cit., p. 138. Interessante il confronto con le parole di altri critici, come le “svolte non progettate” di Andrea Zanzotto (*Introduzione*, in O1, p. XV), le “avventure e zig-zag” di Clelia Martignoni (*I “Sillabari”: la magia del cristallo*, in *Con Goffredo Parise*, cit., p. 19), le “ramifications inattendues” di Paolo Grossi (*Introduzione*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 12).

<sup>18</sup> Alberto Casadei, *Goffredo Parise e altri outsider*, in *Letteratura italiana*, II, *Dal Settecento ai nostri giorni*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 517.

<sup>19</sup> Ilaria Crotti, *Wunderkammern*, cit., p. 27. Enza Del Tedesco accenna a una posizione “al di fuori delle correnti letterarie” (*Goffredo Parise. Nascita narrativa e iniziazione poetica*, cit., p. 139). Paolo Grossi si chiede giustamente: “Si le Novecento est encore terra incognita dans sa globalité, où est le centre et où se situent les marges?” (*Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 15).

il centro, il perno [...] del lavoro che faccio”<sup>20</sup>) va smentita dai molteplici fili conduttori reperibili nel lavoro giornalistico (cfr. Parte III).

La questione dell’irregolarità è anche stata valutata a partire dalla biografia di Parise, in particolare dalla sua nascita come figlio di n.n. Si è dato giusto rilievo al senso di colpa che avrà accompagnato il Goffredo bambino nella Vicenza fascista degli anni Trenta, e in seguito anche l’uomo maturo.<sup>21</sup> Altarocca parla di “un indelebile ‘complesso di colpa’ ampliato a visione del mondo”<sup>22</sup>, e Gialloredo suggerisce perfino che si tratti di un “mito personale” imperniato sulla sua condizione illegittima, che “costituisce l’a priori di ogni suo discorso sull’organizzazione sociale, indagata dall’angolo visuale della separatezza, della radicale diversità e impossibilità di adattamento”<sup>23</sup>. Dato e Colucci asseriscono che sia l’identità di figlio illegittimo ad aver spinto Parise verso la schiera degli “esclusi”<sup>24</sup>.

La critica osserva che questo sentimento di non appartenenza si è ripetuto nel campo letterario, in cui lo scrittore “fuorirazza”<sup>25</sup> non ha mai trovato casa. Il suo “disagio”<sup>26</sup> nei confronti del centro letterario risulta da una lettera a Comisso in cui Parise esplicita la sua posizione al contempo dentro e fuori della “minestra”:

Certo che esiste una ghenga letteraria, e sporga e ignobile quanto non te lo puoi nemmeno immaginare. [...] mi dispiace che tu possa pensare che io m’immischio nella minestra. Ci son dentro, guardo, piglio quattrini se posso, e scompaio da una fessura di finestra come un ectoplasma.<sup>27</sup>

Infine, l’irregolarità può riferirsi al carattere incostante dell’uomo Parise, come emerge dagli scritti degli amici-critici Raffaele La Capria e Nico Naldini.<sup>28</sup>

Le spiegazioni sopra elencate non sono però soddisfacenti, in quanto dimenticano che il ‘carattere’ di uno scrittore – al di là del suo percorso professionale, delle sue esperienze personali e del suo temperamento reale – si rivela anche come un ethos, ossia come una presentazione di sé in parte consapevole. Bisogna cioè distinguere tra l’essere diverso di

---

<sup>20</sup> *I movimenti remoti. Inediti di Goffredo Parise*, cit., p. 62.

<sup>21</sup> Anco Marzio Mutterle, *Epifania in nero*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 39; Dalila Colucci, “La danzatrice greca” di *Goffredo Parise: indagini metapoetiche e metafore concettuali*, “Italianistica”, 2011, 3, p. 163.

<sup>22</sup> Claudio Altarocca, *Goffredo Parise*, cit., p. 166.

<sup>23</sup> Andrea Gialloredo, *La parola trasparente*, cit., p. 23.

<sup>24</sup> Pino Dato, *Vicentinità*, cit., p. 45; Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d’acqua*, cit., p. 197.

<sup>25</sup> Silvio Perrella, *Vita breve di un nichilista felice*, in *Goffredo Parise, Lontano*, cit., p. 118.

<sup>26</sup> Enza Del Tedesco, *Il merlo d’acqua. La poesia di Goffredo Parise*, cit., p. 113.

<sup>27</sup> Lettera a Giovanni Comisso, 17 gennaio [1961], in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, cit., p. 44.

<sup>28</sup> Raffaele La Capria, *Letteratura e salti mortali*, in Id., *Opere*, cit., p. 1261; Nico Naldini, *Il solo fratello. Ritratto di Goffredo Parise*, Milano, Rosellina Archinto, 1989, p. 60.



fatto e il (voler) *apparire* diverso. L'opposizione tra finzione e realtà viene richiamata da Garboli per determinare la natura delle immagini che Parise dà di sé stesso: "erano per metà degli atteggiamenti studiati e per l'altra metà espressioni naturali"<sup>29</sup>. Pare infatti che lo scrittore veneto sia riuscito a giustificare la sua posizione (ideologica, letteraria) ai margini anche grazie a quest'ultimi "atteggiamenti studiati".

### 5.1.2 Ethos, retorica e presentazione di sé

Finora relativamente pochi critici hanno accennato al valore retorico (etico) inerente al carattere 'irregolare' di Parise e – per estensione – di altri autori appartenenti a questa categoria dai contorni imprecisi.<sup>30</sup> Nell'introduzione alle *Opere*, Zanzotto rileva sì che il prendere le distanze di Parise, per molti versi simile a quello "rispettabile" della poesia montaliana *Lettera a Malvolio*,<sup>31</sup> era una scelta volontaria, per cui lo scrittore-giornalista sarebbe stato una figura di "statura di maestro che non vuole apparire tale e che rifiuta le catalogazioni"<sup>32</sup>. In modo simile, Del Tedesco interpreta l'esordio letterario di Parise come "la sua prima *presa di posizione* di scrittore eretico"<sup>33</sup>, e D'Orlando nota che anche dopo egli è rimasto fedele alla "*posizione* marginale e volontariamente deviante che [...] lo caratterizza"<sup>34</sup>. Ferraris paragona Parise perfino a un "dandy"<sup>35</sup> escluso dalla società. Ilaria Crotti utilizza analoghe metafore spaziali quando presenta le scelte stilistiche di Parise come un continuo "scarto dalla norma", anzi una ricerca del "posto sbagliato"<sup>36</sup>. Secondo Trevi, il movimento centrifugo dello scrittore richiedeva però l'ideazione di un

---

<sup>29</sup> Cesare Garboli, *Gli americani a Vicenza*, in Id., *Falbalas*, cit., p. 183.

<sup>30</sup> Si pensi per esempio alla presunta irregolarità di Flaiano, esaminata da chi scrive in *La filosofia del rifiuto ne "La solitudine del satiro" di Ennio Flaiano*, "Quaderni d'Italianistica", 2014, 34, 1, pp. 145-164.

<sup>31</sup> "No, / non si trattò mai d'una fuga / ma solo di un rispettabile / prendere le distanze." (Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2009, p. 466). Come Parise, anche il poeta ligure è stato accusato di disimpegno.

<sup>32</sup> Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in O1, p. XXXVI.

<sup>33</sup> Enza Del Tedesco, *Goffredo Parise. Il disimpegno militante*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*, cit., p. 124. Corsivo mio.

<sup>34</sup> "la position marginale et volontiers déviante qui [...] le caractérise": Vincent D'Orlando, *Les palimpsestes d'un candide. Ombres et lumières dans l'œuvre de Goffredo Parise*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 28. Corsivo mio.

<sup>35</sup> "considéré par ses détracteurs et ses contempteurs comme un misérable jouet de sa classe, de son époque et de son milieu, [le dandy] revendique cependant le libre jeu de ses désirs les plus enfouis sans se soucier de la matrice anthropologique et culturelle de ceux-ci" (Denis Ferraris, *Edo, un dandy à son balcon*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 91).

<sup>36</sup> Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio* in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 151. Corsivo mio.

“mito personale”<sup>37</sup> paragonabile a quello proposto dall’enfant terrible (e conoscente di Parise) Truman Capote nella letteratura americana del secondo dopoguerra – vale a dire un *ethos*, atto a rappresentare la posizione eccentrica di chi agisce sempre e comunque *nel campo*.

Laddove i riferimenti a una dimensione retorica (volontaria e posizionale) del carattere parisiense sono piuttosto scarsi, le segnalazioni di una *presenza* autoriale nei suoi testi – tramite elementi autobiografici e/o interventi diretti – sono invece numerose. Secondo Colucci, “forse nessuna scrittura del Novecento è stata altrettanto autobiografica come quella del vicentino”<sup>38</sup>. Fusco e Mutterle scorgono rispettivamente una “griglia”<sup>39</sup> e una “ossessione”<sup>40</sup> autobiografica nelle prime opere di Parise, e Gialloredo nota giustamente che le *tranches de vie* emergono dall’insieme dei suoi testi, e dunque anche dalle pagine giornalistiche.<sup>41</sup> Perrella azzarda pure l’ipotesi che l’evoluzione verso la scrittura breve provenga dal rapporto stretto tra vita e opera.<sup>42</sup>

La prevalenza della voce autoriale negli scritti giornalistici di Parise induce tanto più a eleggerli a *case study* per investigare l’*ethos* di uno scrittore irregolare che si trova, in qualche modo, sul confine tra finzione e realtà. Garboli sostiene che “tra opera e autore si stenda una terra di nessuno che è il vero luogo da esplorare”<sup>43</sup> e Manica aggiunge che l’autobiografismo non sarebbe tanto un dato di fatto quanto “una suggestione *etica* e di saggezza”<sup>44</sup>: l’*ethos* aristotelico (il presunto carattere di chi scrive) si accosterebbe cioè alla sua *etica* nel senso odierno della parola (i valori e le idee), nel caso specifico venata di una ideologia fortemente individualista. Secondo l’ottica di Manica, la presentazione di sé dell’autore corrisponde alla sua visione del mondo.

“La mia vita e la mia opera sono la stessa cosa”<sup>45</sup> dice Parise in un’intervista del 1972. A dispetto del peso eccessivo dato all’aspetto biografico, la citazione rivela la misura in

---

<sup>37</sup> Emanuele Trevi, “Un personaggio la cui onniscienza è fatta di niente”. *Goffredo Parise e “I movimenti remoti”*, in Goffredo Parise, *I movimenti remoti*, a cura e con introduzione di E. Trevi, Roma, Fandango Libri, 2007, p. 8.

<sup>38</sup> Dalila Colucci, *Trenta poesie: il Baedeker lirico di Goffredo Parise*, cit., p. 212. Anche Belpoliti constata che “gran parte dell’opera di Parise è autobiografica, o almeno trae origine dalle proprie esperienze personali” (Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., p. 232).

<sup>39</sup> Mario Fusco, *I primi romanzi di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*, cit., p. 33.

<sup>40</sup> Anco Marzio Mutterle, *Epifania in nero*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 35.

<sup>41</sup> Andrea Gialloredo, *La parola trasparente*, cit., p. 30.

<sup>42</sup> Silvio Perrella, *La semplificazione fulminante: Parise lettore*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 174. La sua monografia del 2003, *Fino a Salgareda*, viene del resto presentato come un “racconto nomade” in cui la vita e le opere di Parise si mescolano.

<sup>43</sup> Cesare Garboli, *Vita di Parise*, in Id., *Pianura proibita*, cit., p. 55.

<sup>44</sup> Raffaele Manica, *Come leggeva Parise*, in *Les illuminations d’un écrivain*, cit., p. 76.

<sup>45</sup> Intervista curata da C. Altarocca in Id., *Goffredo Parise*, cit., p. 2.

cui il farsi vedere *personalmente* faccia parte integrante della sua scrittura. L'importanza assegnata all'*authorship* traspare anche dalla sua denuncia ripetuta delle lettere anonime ricevute in seno alla rubrica *Parise risponde*: il columnist sembra suggerire che gli scritti pubblicati (resi pubblici) richiedano sempre una firma, nonché una posizione, da chi li invia. Si potrebbe aggiungere che, attraverso l'idea di responsabilità, l'autografo risolve anche la questione dell'intenzionalità sempre parziale dello scritto giornalistico.<sup>46</sup>

Come il discorso ideologico e il lavoro giornalistico di Parise, anche la sua presentazione di sé irregolare è in buona parte stata tralasciata dalla critica, che solitamente rinvia di sfuggita a questo aspetto, talvolta con dei suggerimenti pertinenti, talaltra con dei topoi scontati. La questione dell'*ethos* parisiense non è mai stata studiata né nel suo intero, né alla luce di un quadro teorico-metodologico adeguato.

## 5.2 Proposta di metodologia

Questa tesi si propone di effettuare un'analisi simultanea delle costruzioni testuali e degli aspetti cosiddetti contenutistici, o meglio culturali-ideologici, al di là del binomio tradizionale forma-contenuto. La nostra proposta metodologica non mira tanto a ideare una teoria tutta nuova dell'*ethos* letterario, quanto a introdurre degli strumenti idonei a completare le teorie attuali, nonché a verificarne l'applicabilità al caso specifico dello scrittore irregolare.

Un tale approccio combinatorio – di forma e contenuto e di teoria e pratica – è tanto più necessario se si tiene conto della notevole eterogeneità generica che caratterizza il giornalismo letterario, e soprattutto la variante italiana (cfr. Capitolo 2). Questo genere ibrido infatti comporta delle manifestazioni etiche assai divergenti, da presentazioni di sé dirette dell'uomo-giornalista a immagini implicite dello scrittore che vanno colte tra le righe dei suoi testi narrativi. Il nostro corpus, che include sia scritti di non fiction, sia racconti inventati, consente di valutare entrambe le situazioni.

Occorre premettere che la nostra analisi prevalentemente argomentativa prescinde però da un preciso giudizio di valore sia sulla posizione ideologica assunta da Parise sia su quella occupata dalla schiera mutevole dei suoi 'avversari' letterari. La nostra scelta di neutralità concorda con l'osservazione pertinente – aristotelica – di Amossy, secondo cui l'analisi dell'argomentazione deve “*dégager les couches doxiques sur lesquelles se*

---

<sup>46</sup> Parziale, dato che una rubrica può essere stata commissionata dalla direzione del giornale, mentre i titoli definitivi degli articoli possono essere stati ideati dai redattori.

construit l'énoncé sans pour autant avoir à prendre parti sur leur valeur ou leur degré de nocivité".<sup>47</sup> Del resto una semplice lettura degli scritti giornalistici parigiani chiarisce quanto etichette quali "conservatore" o al contrario "di sinistra", non a caso impiegate entrambe dai critici coetanei, siano inadeguate per determinare la posizione *sui generis* del vicentino nel campo letterario italiano del periodo 1947-86. Certo, Parise ha cercato di polemizzare con i colleghi 'impegnati' e di avversare le opinioni 'in voga', ma non ha mai espresso una sua preferenza ideologica univoca.

Prima di elencare le quattro partizioni della successiva analisi, conviene chiarire alcune caratteristiche generali della nostra proposta metodologica, in particolare riguardo alle discipline coinvolte – critica letteraria, studi retorici e analisi del discorso – e al metodo comune alle diverse componenti.

Tramite il concetto di *ethos* mutuato da Aristotele, la nostra ricerca si ricongiunge in primo luogo alla proposta di non pochi studiosi italiani di impiegare strumenti retorici per l'analisi letteraria. In *Retorica d'oggi*, ad esempio, Raimondi introduce una "teoria del dialogo"<sup>48</sup> tra le due discipline, e anche Neri rivela le "potenzialità"<sup>49</sup> di un tale incrocio, sviluppando un modello di analisi sperimentale fondato sui cinque campi della retorica classica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*.<sup>50</sup> La nostra definizione di "retorica" coincide in parte con quella antica, in cui è centrale l'idea del *persuadere*, e in parte con quella moderna anglosassone, che insiste invece sul *contesto comunicativo*.

Quest'ultima definizione rasenta in realtà anche l'analisi del discorso, il cui rapporto con gli studi letterari è stato esaminato soprattutto in ambito francofono. L'idea chiave del metodo discorsivo è di riunire "le dit et le dire"<sup>51</sup>, vale a dire l'interno e l'esterno di un testo letterario. Diversamente dal termine di "ethos", strettamente legato al campo della retorica, lo stesso sintagma di "presentazione di sé" racchiude una connotazione fortemente discorsiva in quanto si riferisce in modo esplicito alla persona fisica, invece che al solo carattere congegnato all'interno del testo. Una tale interpretazione del fatto letterario richiama la concezione di Burke di un'opera 'autorizzata' dal creatore quale un gioco di "domanda e risposta"<sup>52</sup> con la realtà extralinguistica. Il continuo rifarsi alla situazione di comunicazione, proprio dell'analisi del discorso, consente di accertare le

---

<sup>47</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, cit., p. 89.

<sup>48</sup> Ezio Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 51. Ravazzoli parla di un "solido connubio" tra letteratura e retorica (Flavia Ravazzoli, *Il testo perpetuo*, Milano, Bompiani, 1991, p. 21).

<sup>49</sup> Laura Neri, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma, Carocci, 2011, p. 68.

<sup>50</sup> Seguendo la logica di Neri, i Capitoli 6 e 7 di questa tesi appartengono al campo della *dispositio*, le parti del Capitolo 8 agli altri campi.

<sup>51</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 5.

<sup>52</sup> Seán Burke, *The Ethics of Writing*, cit., p. 186.

ragioni per cui un letterato avrebbe inserito determinate strutture testuali e non altre, pur sempre nell'ottica dell'obiettivo finale della persuasione *retorica*, vale a dire il “faire adhérer les esprits [...] à une façon de percevoir le monde”<sup>53</sup> (Amossy). Oltre al “come”, la questione del “perché”, cioè del mondo in quanto contesto globale e visione personale, si pone in altre parole due volte. Grazie a questo ricorso alla retorica classica e all'analisi del discorso, la nostra interpretazione di un testo letterario-giornalistico va ben oltre il binomio tradizionale “vita e opere”, accostandosi piuttosto al metodo – eccezionale nel panorama critico italiano – elaborato da Pischedda. In *Scrittori polemisti*, egli definisce il triplice obiettivo della sua ricerca su cinque scrittori degli anni Settanta<sup>54</sup> nei seguenti termini: verificare “cosa esattamente dicono i polemisti trascelti, *in che modo* lo dicono e *a quale titolo*”<sup>55</sup>. Una tale impostazione tiene conto della dimensione retorica-discorsiva della letteratura – e anche del giornalismo letterario – nel medesimo periodo del *Parise* giornalista.

Quanto al “come”, ovvero alle possibili manifestazioni del carattere autoriale nel testo, si concorda pienamente con l'osservazione di Bokobza Kahan riguardante il topos della “marginalité” di un autore:

Ce n'est plus un concept relié uniquement à des éléments extérieurs sociologiques et biographiques mais une notion qu'il faut aussi comprendre et saisir à partir du texte. La marginalité [...] prend forme, se déploie et se définit dans le discours.<sup>56</sup>

Come afferrare un'eccentricità testuale? Il metodo comune alle varie parti della nostra analisi testuale (cfr. Parte III) è la scoperta e la categorizzazione di *motivi ricorrenti* negli scritti giornalistici parigiani. La scelta non è soltanto dettata dall'ampiezza del corpus, ma anche e soprattutto dall'impossibilità di fare precise distinzioni generiche. Infatti, i fili conduttori che mettono in rilievo l'irregolarità dello scrittore-giornalista tornano in diversi sottogeneri.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 218. Corsivo mio.

<sup>54</sup> Si tratta di Pier Paolo Pasolini (°1922), Leonardo Sciascia (°1921), Alberto Arbasino (°1930), Giovanni Testori (°1923) e Umberto Eco (°1932).

<sup>55</sup> Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit., p. 17. Corsivo mio. Si nota che la nostra analisi estende quella effettuata da Pischedda dal momento che include anche un genere meno direttamente legato al contesto storico quale la narrativa breve.

<sup>56</sup> Michèle Bokobza Kahan, *Dulaurens et son œuvre*, cit., p. 12.

<sup>57</sup> È vero che i racconti appaiono soprattutto nel Capitolo 6, i reportage nel Capitolo 7 e i saggi e le recensioni nel Capitolo 8, ma la suddivisione non è assolutamente fissa.

Come nella critica retorica, si tratta dunque di identificare dei topoi,<sup>58</sup> letteralmente dei “luoghi” nel testo che concretizzano la distanza e la diversità dello scrittore. I topoi non corrispondono però tanto a figure retoriche quanto a un insieme di strutture *anche* letterarie – narrative, temporali ecc. – atte ad approfondire la comprensione dell’ethos nel campo della letteratura. Per questo il nostro approccio s’ispira anche al “metodo dei passi paralleli”<sup>59</sup> introdotto da Compagnon in *Le démon de la théorie*. Di esso, si ricordano soprattutto l’“ipotesi di minima coerenza”<sup>60</sup> tra passi analoghi e la metafora di una *rete* di “petits traits distinctifs [...] rendant possible une identification ou une attribution”<sup>61</sup>. Anche il commento apparentemente semplice di Molinié convalida il nostro metodo di analisi: “le moyen heuristique (actuellement) le plus fort pour détecter les marques de l’identité et de la variation [...] est la répétition”<sup>62</sup>.

In quanto segue, si prendono in considerazione le quattro componenti della successiva analisi testuale: le costruzioni personali, lo spazio e il tempo, le strutture argomentative e le indicazioni paratestuali. La chiave di lettura è sempre la *distanza* e la *diversità*, di cui le quattro parti sono delle semplici varianti che cercano di rispondere a domande quali: Come presentarsi come ‘altro’ e confrontarsi con gli altri? Come descrivere un altrove? Come argomentare in un modo diverso? Come rappresentare la diversità al di fuori dei propri testi?

Sovrapposizioni tra le varie parti sono pur sempre possibili. Capita, per esempio, che le analisi spaziotemporali del Capitolo 7 sfiorino anche l’argomento della voce narrativa discusso nel Capitolo 6 (e viceversa), mentre l’ironia in senso lato è più di una semplice struttura argomentativa analizzata nel Capitolo 8, in quanto tratto distintivo dei testi parisiiani. Una categorizzazione generale si è comunque imposta al fine di estendere la “cassetta degli attrezzi”<sup>63</sup> proposta da Gasparini e altri studiosi per l’analisi della figura autoriale.

---

<sup>58</sup> Halsall rileva che “une des fonctions de la critique rhétorique consiste à exposer les topoï et les arguments employés dans un discours”<sup>58</sup> (Albert W. Halsall, *L’art de convaincre*, cit., p. 52).

<sup>59</sup> “la méthode des passages parallèles”: Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, cit., p. 74.

<sup>60</sup> “hypothèse de cohérence minimale”: Ivi, p. 77.

<sup>61</sup> Ivi, p. 81.

<sup>62</sup> Georges Molinié, *Sémiostylistique*, in Georges Molinié e Alain Viala, *Approches de la réception*, cit., p. 33.

<sup>63</sup> “boîte à outils”: Philippe Gasparini, *Est-il je?*, cit., p. 285.

### 5.2.1 Costruzioni personali

Chi viene rappresentato e qual è il rapporto tra le persone o i personaggi menzionati in uno scritto giornalistico? In che modo le ‘costruzioni personali’ possono confermare la distanza (e così anche l’irregolarità) di un autore nel campo letterario? Si presume che l’ethos autoriale possa trasparire da almeno tre aspetti narratologici: la voce narrativa, la ricostruzione autobiografica o autofinzionale e la caratterizzazione dei protagonisti. Che le forme narrative racchiudano infatti una dimensione fortemente retorica è stato dimostrato da Neri, che rivela i rapporti tra *narratio* (parte integrante della *dispositio*) e narratologia,<sup>64</sup> e da Amossy, che nota che “la question de l’ethos dans le texte littéraire [est] au cœur de la narratologie contemporaine, même si le terme n’est guère utilisé”<sup>65</sup>. Questa parte punta ad approfondire le riflessioni teoriche esistenti con nuovi metodi di analisi, i quali verranno applicati al corpus parisiense nel Capitolo 6.

In *Figure III*, Genette sostiene che “la situazione narrativa di un racconto di finzione non [possa] mai ricondursi a una situazione di scrittura”<sup>66</sup>, indicando come unica eccezione “una vera autobiografia”<sup>67</sup>. Si potrebbe eccepire che anche le trasformazioni letterarie dette “autofinzionali” rinviano in qualche modo alla “situazione di scrittura” e dunque alla figura autoriale (cfr. infra). Inoltre, anche generi diversi dal “racconto di finzione”, come per esempio il reportage giornalistico, nascondono aspetti narrativi che sono più facilmente riconducibili al momento della creazione.

Derivati dallo strutturalismo francese, i famosi schemi genettiani tralasciano anche l’elemento persuasivo – e la stessa presenza autoriale – nel testo letterario. In *Rhetorical Narratology*, Kearns conclude da una lettura di *Figure*: “The categories are helpful, but in developing the details of his system Genette gives relatively equal weight to aspects of narrative that do not have equal rhetorical impact”<sup>68</sup>. Infatti sarebbe soprattutto la voce narrativa, con le sue varie modalità di identificazione e di distanza, ad avere un impatto sul ‘mondo delle idee’ del lettore. Kearns precisa che “a narrative’s locutions [...] have a great deal to do with how a reader reacts to the narrative’s ideology and ‘interprets’ its theme”<sup>69</sup>. In *Ethos and Narrative Interpretation*, Korthals Altes esamina l’interazione tra il ‘carattere’ retorico di chi scrive e i cosiddetti “value regimes”<sup>70</sup>.

---

<sup>64</sup> Laura Neri, *I campi della retorica*, cit., pp. 119-120.

<sup>65</sup> Ruth Amossy, *En guise d’épilogue*, in *Images de soi dans le discours*, cit., p. 197.

<sup>66</sup> Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 261.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> Michael Kearns, *Rhetorical Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, p. 85.

<sup>69</sup> Ivi, p. 125.

<sup>70</sup> Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*, cit., p. IX.

Partendo dalla questione retorica dell'ethos, si è preferito la distinzione tra un 'io' e una 'terza persona' alla suddivisione classica tra narratore omo- ed eterodiegetico. Per lo scrittore irregolare in particolare, gli indizi personali, più o meno distanti rispetto a un centro, possono accennare al suo posizionamento virtuale nel campo letterario. Con una distinzione 'grammaticale' tra prima e terza persona, l'analisi della voce narrativa non è più tanto diegetica quanto spaziale.

La prima parte del Capitolo 6 è dedicata ai diversi 'io' parigiani che, naturalmente, non corrispondono mai con l'autore reale. Il primo io è quello del giornalista che parla di sé stesso in modo diretto rivelando (cioè costruendo) la propria personalità. In fondo, una rappresentazione caratteriale del genere equivale al senso stretto dell'"ethos" retorico. In *La présentation de soi*, Amossy evidenzia che un'analisi incentrata sulla prima persona consente di verificare "comment l'identité se construit dans l'échange verbal, comment elle se négocie dans le rapport à l'autre, en quoi elle est liée à des questions d'efficacité discursive"<sup>71</sup>. Gasparini aggiunge che, in queste situazioni ego-centriche, l'io può essere un vero e proprio "séducteur"<sup>72</sup> intento a persuadere il lettore. In questa parte, si tratta insomma di individuare i vari 'tipi' parigiani e di ipotizzarne la motivazione.

Sebbene non coincida mai con l'io dello scrittore-giornalista, anche l'io narrante dei racconti può essere soggetto a costruzioni personali correlate con la figura autoriale: è probabile che l'eccentricità del letterato si traduca cioè nei suoi narratori-personaggi, che in questo caso si troverebbero ugualmente ai margini per tenere d'occhio la realtà. La narrativa breve di Goffredo Parise, quasi sempre parzialmente autobiografica, offre un campione interessante per verificare questa ipotesi. D'altronde, inserisce anche una nuova problematica distanziale, legata al rapporto tra vita e opera (cfr. infra).

Anche la terza persona presenta problemi specifici per la nostra analisi etica. In questo caso si pone soprattutto "la question de l'autorité, mais aussi de la responsabilité d'une parole sans origine d'un locuteur prétendument sans visage"<sup>73</sup>, per dirla con le parole di Amossy.

Quanto ai racconti, bisogna accertare qual è il carattere della terza persona messa in scena: sono esse dei veri e propri alter ego parigiani oppure delle identità contrastanti? Come e perché l'autore può servirsi della distanza tra il narratore e il personaggio? Qui, come anche nel caso dell'io narrante, si deve confrontare l'ethos in senso stretto (vale a dire le caratteristiche 'ideali' nell'ottica di Parise) con le sue rivisitazioni narrative.

---

<sup>71</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 10.

<sup>72</sup> "le 'je', bien entendu, est un séducteur qui, inlassablement, quête l'affection" (Philippe Gasparini, *Est-il je?*, cit., p. 167).

<sup>73</sup> Ruth Amossy, *La présentation de soi*, cit., p. 10.



Oltre alla descrizione di personaggi, anche la ‘trascrizione’ di dialoghi inventati (nel caso della narrativa) o reali (nella corrispondenza di viaggio o di guerra) può essere un indizio del posizionamento di chi scrive. Il linguista francese Rabatel dimostra che una conversazione riportata contiene sempre delle tracce di un “*dialogue intérieur* par lequel l’énonciateur cherche à s’approcher au plus près d’un vouloir dire qui se construit par ajustements”<sup>74</sup>. Si può aggiungere che questo “vouloir dire” è tanto più visibile quando si conosce bene la poetica e il carattere dello scrittore in questione.

Infine anche le costruzioni impersonali, che figurano soprattutto nei testi saggistici, possono contenere il punto di vista – e insieme il ‘carattere’ desiderato – dello scrittore. Il rapporto apparentemente paradossale tra forma e contenuto, caratteristico del verbo impersonale, è stato descritto dallo stesso Rabatel come un vero e proprio “simulacro”: “l’effacement énonciatif, comme l’effacement argumentatif, d’ailleurs, ne sont que des simulacres: en fait, l’énonciateur est toujours là, même s’il adopte la stratégie de la plus grande discrétion”<sup>75</sup>.

La distinzione tra prima e terza persona, tra un io e un altro, determina la struttura del Capitolo 6. In entrambi i casi si deve tener conto degli indizi autobiografici, propri della scrittura parisiense e comunemente legati ai suoi ricordi d’infanzia. Talvolta, i testi sono autodiegetici (avendo un narratore che racconta la propria storia),<sup>76</sup> guidando il lettore verso l’equazione erronea “auteur = narrateur = protagoniste”<sup>77</sup>. Un maggior numero di testi si distingue tuttavia per l’“ambivalence fondamentale”<sup>78</sup> tipica della autofinzione. L’*autofiction*, termine coniato da Serge Doubrovsky nel 1977 per introdurre un nuovo (?) genere letterario sul confine tra autobiografia e finzione, è stata descritta da Gasparini come una “stratégie délibérée” in cui fa spicco la “richesse rhétorique des procédés de double affichage”<sup>79</sup>. La nostra ipotesi è che tramite la distanza creata dalla finzione uno scrittore possa plasmare ulteriormente il suo ‘carattere’ etico.

Per completare questa analisi si ricorre anche al concetto di “paratopie d’identité”<sup>80</sup> di Maingueneau. Questa variante della paratopia – strategia letteraria che dà risalto alla posizione problematica di uno scrittore nella società (cfr. Capitolo 2) – fa appunto leva

---

<sup>74</sup> Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 356. Corsivo mio.

<sup>75</sup> Ivi, p. 582.

<sup>76</sup> Genette descrive l’autodiegesi come “il grado forte dell’omodiegetico” (Gérard Genette, *Figure III*, cit., p. 293).

<sup>77</sup> Philippe Gasparini, *Est-il je?*, cit., p. 158.

<sup>78</sup> Ivi, p. 13.

<sup>79</sup> Ivi, p. 14.

<sup>80</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 86.

sui dati autobiografici. Per Parise, occorre anzitutto verificare il ‘riuso’ della sua identità di figlio illegittimo. Si propone pure di adottare l’idea della “scenografia”, che descrive la nascita (inventata o non) del testo letterario per giustificarne l’esistenza, e che è per conseguenza “à la fois condition et produit de l’œuvre”<sup>81</sup>. La nostra accezione è tuttavia leggermente diversa da quella di Maingueneau, in quanto non si riferisce all’origine del testo ma a quella dell’autore. L’obiettivo è di identificare alcune “scene” autobiografiche o autofinzionali che raffigurano il futuro posizionamento ai margini del letterato.

Oltre alle ricostruzioni autobiografiche, si esamineranno anche le caratterizzazioni dei protagonisti, siano essi narratori o no. Si suppone infatti che il carattere irregolare di chi scrive si traduca negli *ethè* di personaggi altrettanto ‘eccentrici’ o ‘anomali’, per esempio mediante aggettivi attributivi. L’idea si ispira al sistema “distanziale” di Booth (tra autore implicato, narratore, personaggi e lettore), che suggerisce che una distanza narrativa sia per forza correlata con “personal beliefs and qualities”<sup>82</sup>. In anni recenti, Phelan ha integrato il sistema di Booth in una teoria retorico-narrativa che si focalizza sulle “multilayered communications”<sup>83</sup> contenute nella presentazione dei personaggi o *characters* in inglese. I metodi di Booth e Phelan assomigliano alla proposta più recente di Bokobza Kahan, secondo la quale il ‘carattere’ di un autore va interpretato “dans ses rapports complexes et souvent problématiques avec les *ethè* discursifs que produisent les narrateurs et les personnages dans leur discours”<sup>84</sup>.

Il termine greco di “ethos” (carattere) richiama quello latino di “persona” (maschera) a causa di una analoga connotazione di *presentazione*. Le costruzioni personali esaminate nel Capitolo 6 si riferiscono tanto alla presentazione di sé dell’autore – l’ethos nel senso della retorica antica – quanto alla configurazione di persone e personaggi, di ‘altri’, cui egli in qualche modo si rapporta.

### 5.2.2 Spazio e tempo

*Dove e quando* si svolgono le varie storie raccontate negli scritti giornalistici? Come uno scrittore può rilevare la propria irregolarità attraverso indicazioni spaziotemporali? Il Capitolo 7 di questa tesi è dedicato alla rappresentazione della distanza (letterale) nello

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 192.

<sup>82</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, cit., p. 156. Benedetti riassume la teoria di Booth come un “discorso sulla ‘distanza’” (Carla Benedetti, *L’ombra lunga dell’autore*, cit., p. 67).

<sup>83</sup> James Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005, p. 5.

<sup>84</sup> Michèle Bokobza Kahan, *Introduction*, AAD, 2009, 3.

spazio e nel tempo e al suo eventuale rapporto con la posizione irregolare di chi scrive. Si prendono in considerazione delle presentazioni di sé relative a luoghi o età ‘devianti’ prima di avviare l’analisi del contesto spaziotemporale nei reportage e nei racconti.

La prima parte si concentra nuovamente sull’“io” dello scrittore-giornalista, stavolta sul modo in cui quest’ultimo immagina la propria non appartenenza allo spazio e al tempo in cui vive. L’analisi si basa sulle paratopie “spaziale” e “temporale”<sup>85</sup> di Maingueneau, ovvero sulle trasformazioni dei dati anagrafici connessi a luoghi ed età. Si considera fra l’altro la connotazione irregolare di uno scrittore nomade, che sostiene di essere senza dimora sin dalla nascita. Per quanto riguarda il radicamento nel tempo, si studia invece la rappresentazione variabile delle sue età (in particolare degli estremi, la giovinezza e la vecchiaia), che fin dai tempi antichi costituiscono dei veri e propri “*topoi retorici*”<sup>86</sup>. La figura di Parise – apolide, *puer senex* – fornisce un caso interessante per esaminare il carattere di uno scrittore irregolare a partire da questi dati spaziotemporali.

Per le corrispondenze di viaggio, si parte anzitutto dalla presenza ‘fisica’ del giornalista nel testo. In corrispondenza con il “garant”<sup>87</sup> corporale di Maingueneau, si suppone che l’inserimento della figura autoriale nello spazio giovi al punto di vista di quest’ultima e contribuisca al coinvolgimento del lettore. È infatti probabile che il ‘posizionamento’ in un luogo lontano racchiuda un valore persuasivo legato tanto al ‘carattere’ dell’inviato speciale quanto alla sua ideologia.

Quasi tutte le descrizioni spaziali nelle corrispondenze parisiene si distinguono per un’immersione notevole dello scrittore-reporter. Colpisce in modo particolare l’uso di elementi deittici – pronomi e avverbi – volti a concretizzare la situazione in cui egli si trova. In fin dei conti, la deissi rimanda sempre a un’origine precisa, o per dirla con le parole di Green, a un “io” che è “at the zero-point of the spatio-temporal co-ordinates of the deictic context”<sup>88</sup>. Il “punto zero”, che è essenzialmente egocentrico e soggettivo,<sup>89</sup> contribuisce inoltre all’argomentazione compresa nel messaggio: Rabatel nota che “les présentatifs manifestent une force argumentative indirecte redoutable”: “ils invitent à partager avec le focalisateur les inférences tirées de l’observation des faits, sur le mode

---

<sup>85</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 87.

<sup>86</sup> Sabine Verhulst, *Introduzione. Età, giorni, stagioni*, in *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell’uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, a cura di S. Verhulst e N. Vanwelkenhuyzen, Roma, Carocci, 2005, p. 13.

<sup>87</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 207.

<sup>88</sup> Keith Green, *Deixis: A Revaluation of Concepts and Categories*, in *New Essays in Deixis: Discourse, Narrative, Literature*, a cura di K. Green, Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 19. Corsivo mio.

<sup>89</sup> Ivi, p. 17.

des évidences”<sup>90</sup>. Si potrebbe parlare di un “ethos del testimone” capace di convalidare le idee dello scrittore.

Se l'*hic et nunc* della deissi mira ad avvicinare il contesto extralinguistico rilevando la posizione autoriale, altre costruzioni testuali sottolineano invece la distanza dei luoghi visitati. In questi casi, l'altrove diventa un luogo di confronto da dove si può valutare il paese e il campo letterario d'origine. In *Scrittori in viaggio*, De Pascale rileva che l'idea di un distacco – “dalla propria civiltà e dai propri rassicuranti punti di riferimento”<sup>91</sup> – è inerente alla letteratura odeporica. Gialloredo constata che anche i reportage parigiani da uno spazio “esterno al quotidiano”<sup>92</sup> comportano comunemente una “messa in crisi dei codici comportamentali e dei modelli derivati dal proprio ambiente d'origine”<sup>93</sup>. In questa tesi si cerca perciò di accertare come Parise riesca a creare una propria identità in reportage che, stando a Manica, si formano sia “attraverso la comparazione del visto al conosciuto [sia] attraverso la disponibilità alla diversità”<sup>94</sup>. Il rapporto tra identità e distanza è tanto più interessante se si tiene conto del discorso parigiano su un impegno politico in letteratura che, secondo la sua ottica, era eccessivamente eurocentrico. Gli stessi concetti di vicinanza e lontananza, tipici del genere del reportage, invitano così a delineare il posizionamento dello scrittore-giornalista.

Anche nei racconti apparsi su giornali e riviste si possono individuare delle indicazioni spaziotemporali ricollegabili all'ethos irregolare dello scrittore. Si ha l'impressione che la (ri)costruzione di realtà alternative al contesto contemporaneo possa infatti alludere a una sua non appartenenza, o addirittura a un suo rifiuto (temporaneo) dell'attualità. Per tornare al caso di Parise, sorprende per esempio che le diverse rubriche narrative – dai racconti giovanili ai *Ricordi immaginari* – si riferiscano quasi sempre a un ambiente preciso, dalla provincia veneta a un'isola deserta. Tramite queste ambientazioni, anche lo scrittore è in grado di definirsi e di presentarsi.

Per la nostra analisi dello spazio e del tempo nella narrativa breve parigiana,<sup>95</sup> risulta particolarmente idoneo il concetto di “cronotopo” ideato da Bakhtin per descrivere un mondo letterario in cui le due dimensioni (“chronos” e “topos”) sono inestricabilmente connesse. D'altronde, lo stesso critico russo ha accennato alla relazione tra i cronotopi

---

<sup>90</sup> Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, I, *Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 150.

<sup>91</sup> Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio*, cit., p. 10.

<sup>92</sup> Ivi, p. 11.

<sup>93</sup> Andrea Gialloredo, *La parola trasparente*, cit., p. 142.

<sup>94</sup> Raffaele Manica, *Premesse a Parise viaggiatore*, “Nuovi Argomenti”, 1996, 4, p. 20.

<sup>95</sup> Lo spazio letterario esaminato nel Capitolo 7 va ben oltre le “scenografie” che sono al centro del Capitolo 6. In quest'ultime, conta soprattutto il posizionamento dei *personaggi*.

immaginati e lo scrittore: “the author-creator, finding himself outside the chronotopes of the world he represents in his work, is nevertheless not simply outside but as it were *tangential* to these chronotopes”<sup>96</sup>. La segnalazione di una “image of man”<sup>97</sup> che traspare da quest’ultimi (equivalente alla nostra “visione del mondo”?) valorizza ulteriormente l’integrazione della teoria bakhtiniana nella nostra metodologia. Sulle orme di Bakhtin, Bemong e Borghart rilevano che strutture narrative vanno sempre intese come “means for storing and conveying forms of human experience and knowledge”<sup>98</sup>. A parer nostro il ‘carattere’ (reale e costruito) di uno scrittore è parte integrante di questa esperienza umana, specie se egli propone un vero e proprio ‘altrove’ letterario.

Con tutto ciò non va dimenticata l’importanza della *memoria* quale forza deformante e spazio per una costruzione identitaria. Diversamente dalla memoria collettiva di una precisa ‘categoria’ di scrittori marginali – donne, migranti ecc. –, lo scrittore irregolare solitario deve rifarsi a dimensioni spaziotemporali *sui generis* per evidenziare la propria diversità. Essa può spiccare tanto da un ambito inadatto, e quindi da evitare, quanto da un luogo anch’esso distante, e perciò, da ricreare. Bisogna studiare se anche i racconti parisiiani autobiografici e -finzionali contengano dei ricordi di simili mondi alternativi.

In sintesi, il Capitolo 7 si propone di indagare le connotazioni della distanza spaziale e temporale nel giornalismo parisiiano in relazione all’ethos autoriale. Talvolta, il nostro approccio confina con il ‘carattere’ della retorica classica, specie laddove punta sull’io del giornalista, talaltra l’ethos assume un significato più ‘letterario’, che include anche la narrativa. In entrambi i casi, si cerca di rivelare il valore di un luogo lontano – reale o inventato, spaziale o temporale – rispetto al posizionamento dello scrittore nel campo letterario.

### 5.2.3 Strutture argomentative

*In che modo* un autore può esprimere la propria opinione (e posizione) deviante? A quali strutture argomentative ‘irregolari’ egli può fare ricorso? Nel Capitolo 8 si studieranno quattro ‘figure’ atte a confermare la diversità dello scrittore. Le prime due categorie, la metafora e il ritratto, non sono irregolari di per sé, ma si prestano facilmente a una tale caratterizzazione. Le altre due strutture, l’ironia e il paradosso, si fondano invece sulla

---

<sup>96</sup> Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, traduzione di C. Emerson e M. Holquist, Austin, Texas University Press, 2010, p. 256. Corsivo mio.

<sup>97</sup> Ivi, p. 85.

<sup>98</sup> Nele Bemong e Pieter Borghart, *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, in *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, a cura di N. Bemong et al., Gent, Academia Press, 2010, p. 8.

contraddizione. Ovviamente, le suddette costruzioni argomentative si manifestano più nella non fiction che nella narrativa.

L'ispirazione per questo capitolo è stata tratta dal lavoro di Meyer e in particolare dalla citazione seguente, in cui lo studioso equipara il binomio retorico *ethos-pathos* al *logos* grazie al denominatore comune della distanza:

... l'on peut aussi bien traduire la distance entre les individus, en agissant sur le *logos* qui traduit la question en jeu, qu'en travaillant directement sur la distance intersubjective [...]. Le *logos* mobilisé à cet effet doit traduire la distance que l'on veut diminuer, maintenir ou accroître, selon les cas. On appelle cela des *figures*, et plus précisément des *figures de pensée*. Elle traduisent la manière dont l'orateur exprime à l'auditoire ses réponses sur la distance qui les sépare.<sup>99</sup>

L'osservazione, tratta da *Principia Rhetorica*, è pertinente tanto alla questione dell'*ethos* quanto al *topos* dello scrittore irregolare. La distanza, fondamento di qualsiasi specie di argomentazione e tratto distintivo del letterato eccentrico,<sup>100</sup> unisce i due argomenti.

L'interesse delle "figure di pensiero", menzionate nello stesso frammento, è tuttavia meno chiaro. Il termine richiama la divisione retorica classica tra tropi, figure di parola e figure di pensiero, una distinzione artificiale che, nell'ottica di Perelman, "a contribué à obscurcir toute la conception des figures de rhétorique"<sup>101</sup>. Stando alla retorica antica, la metafora e l'ironia, per esempio, sarebbero dei tropi (soggetti a un trasferimento dal senso proprio a un altro senso) e non racchiuderebbero una dimensione argomentativa. Queste strutture, erroneamente etichettate come "stilistiche", non si distinguono però dalle cosiddette figure di pensiero.

Le "figure" elencate in seguito non si riferiscono dunque tanto alla definizione retorica tradizionale, che è stata largamente screditata nel corso dei secoli, quanto a strutture argomentative che tornano frequentemente nel corpus. I *figli rossi* da noi selezionati – la metafora, il ritratto, l'ironia e il paradosso – si caratterizzano innanzitutto per il loro rapporto con l'autore, in quanto 'visualizzano' il suo punto di vista e/o il suo carattere. Con questa scelta si risponde al suggerimento di Rabatel che l'*ethos* (e l'idioletto) di un locutore vada ricostruito tramite un'analisi delle figure retoriche che usa.<sup>102</sup> Il linguista francese esplicita pure che "[l]es figures jouent un rôle privilégié dans la construction de figures d'énonciateurs spécifiques, en raison de leurs mécanismes de saillance et de

---

<sup>99</sup> Michel Meyer, *Principia Rhetorica. Théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 2008, pp. 95-96.

<sup>100</sup> "La construction d'une argumentation est toujours modulée par la distance entre les individus" (Ivi, p. 109).

<sup>101</sup> Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, cit., p. 232.

<sup>102</sup> "L'analyse pragmatique des figures participe à la construction de l'*ethos*, de l'idiolecte des locuteurs" (Alain Rabatel, *Figures et point de vue en confrontation*, "Langue française", 2008, 160, *Figures et point de vue*, p. 11).

prégnance”. Se ne deduce che anche lo scrittore irregolare fa parte di una categoria di “enunciatori specifici” che sono in grado di concretizzare la propria posizione tramite costruzioni testuali precise.<sup>103</sup>

Ugualmente importante è la dimensione *argomentativa* inerente alle figure retoriche. Meyer osserva che un “argomento” non corrisponde soltanto a un modo di pensare, ma anche a un’opposizione:

Un argument est une raison pour penser ou pour agir. Mais une autre acception est souvent proposée: on argumente quand on n’est pas d’accord. Un argument est alors une opposition, et non une raison, un désaccord, et non une solution pour en sortir.<sup>104</sup>

Si presume che uno scrittore possa sempre addurre degli argomenti che evidenziano, in primo luogo, la sua (op)posizione. Una tale enfasi sul proprio carattere potrebbe essere uno dei “bisogni dell’argomentazione”<sup>105</sup> introdotti da Perelman e Olbrechts-Tyteca nel *Traité de l’argumentation*. In questa opera di riferimento, i fondatori della nuova retorica propongono di considerare le figure retoriche a seconda della situazione (dei “bisogni”) invece che nel loro insieme, in un elenco chiuso e rigido. In anni recenti, anche Amossy ha sottolineato la necessità di studiare l’argomentazione in un dato contesto anziché in un vuoto testuale.<sup>106</sup> La questione situazionale è stata approfondita in un numero della rivista “Argumentation et Analyse du Discours” in cui non a caso figurano la metafora e l’ironia, due strutture argomentative decisamente contestuali.<sup>107</sup>

L’ultima caratteristica comune delle figure retoriche qui esaminate è, naturalmente, l’idea di una *distanza* rispetto a un preciso ‘centro’. I concetti spaziali non si riferiscono però allo scarto tra forma e uso, inerente alla definizione stessa di figura (e di tropo),<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> Amossy e Koren sostengono che le figure retoriche servono pure da maschere per nascondere la posizione irregolare di un autore. Parlano di una “auto-protection de l’énonciateur que ses positions non-conformistes risquent d’exposer aux foudres des défenseurs de la doxa”. L’osservazione sembra comunque meno pertinente per l’ethos irregolare *manifesto* di Parise (Ruth Amossy e Roselyne Koren, *Rhétorique et argumentation: approches croisées*, AAD, 2009, 2, Rhétorique et argumentation).

<sup>104</sup> Michel Meyer, *Principia Rhetorica*, cit., p. 97.

<sup>105</sup> “il semble important non pas tant d’étudier le problème des figures dans son ensemble, que de montrer en quoi et comment l’emploi de certaines figures déterminées s’explique par les besoins de l’argumentation” (Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l’argumentation*, cit., p. 227).

<sup>106</sup> “Les figures sont des formes verbales dont il s’agit d’étudier la valeur argumentative en contexte” (Ruth Amossy, *L’argumentation dans le discours*, cit., p. 179).

<sup>107</sup> “Argumentation et Analyse du Discours”, 2009, 2, Rhétorique et argumentation. Si rinvia in particolare ai contributi di Amossy e Koren, Bonhomme e Plantin.

<sup>108</sup> Scrive Perelman: “Deux caractéristiques semblent indispensables pour qu’il y ait figure: une structure discernable, indépendante du contenu, c’est-à-dire une forme [...] et un emploi qui s’éloigne de la façon

bensi a una diversità pronunciata e resa possibile dalla costituzione di questa figura. Se, per esempio, la sineddoche sottintende soltanto uno spostamento di tipo quantitativo tra significante e significato, la metafora riesce a esprimere una distanza più generale grazie al suo rapporto ‘polivalente’ di analogia. Lo stesso va detto delle altre strutture argomentative elencate in seguito, che in modi diversi riescono sempre a tradurre una distanza tra persone o idee.

La prima figura che verrà analizzata nel Capitolo 8 è la metafora. Da secoli considerata un elemento dell'*ornatus*, ultimamente la metafora è stata rivalutata per la sua portata conoscitiva e argomentativa. Per la nostra ricerca interessa anzitutto l'interpretazione di Lorusso della metafora quale “forma condensata di argomentazione”<sup>109</sup>. Charbonnel osserva che la funzione consueta di questa figura consiste nel “comparer ou identifier ce qui n'est pas comparable, et cela dans le but [...] de proposer un modèle à suivre”.<sup>110</sup> Pare comunque che la struttura metaforica si presti ugualmente alla rappresentazione di situazioni da rifiutare, come anche alla visualizzazione del rapporto problematico tra persone. In questo senso ‘oppositivo’, la metafora può contribuire al posizionamento di uno scrittore irregolare.

La definizione di questa figura retorica, per niente “singola, universale, astorica”<sup>111</sup>, è sempre stata oggetto di discussione. Di solito si concorda però sull'idea di un paragone implicito (senza l'introduttore “come”) che talvolta non supera il livello dell'allusione. L'analisi ‘etica’ richiede una concezione piuttosto ampia della metafora, corrispondente anziché a un tropo, a un linguaggio figurativo-allusivo atto a trasformarsi in un vero e proprio campo semantico con valore argomentativo. La figura in questo caso si avvicina al “parlare allusivo” che, secondo Garavelli, implica sempre “una sfida a smascherare il non-detto, sulla traccia dei riferimenti indiretti all'oggetto del discorso che puntano su tratti capaci di caratterizzarlo”<sup>112</sup>. Si suppone appunto che “l'oggetto del discorso”, cui la metafora allude possa ugualmente riguardare il carattere-posizionamento dell'autore.

---

normale de s'exprimer et, par là, attire l'attention” (Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, cit., p. 227).

<sup>109</sup> Anna Maria Lorusso, *Introduzione*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di A. M. Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, p. 18. Per il rapporto tra metafora e conoscenza rinvio pure a un mio contributo su La Capria: *Proprio una “Bella giornata”? Un'analisi delle metafore conoscitive in “Ferito a morte” di Raffaele La Capria*, “Critica letteraria”, 2011, 150, pp. 94-110.

<sup>110</sup> Nanine Charbonnel, *Métaphore et philosophie moderne*, in *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, a cura di N. Charbonnel e G. Kleiber, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 54.

<sup>111</sup> “there is no single, universal, ahistorical definition of ‘metaphor’”: David Punter, *Metaphor*, London, Routledge, 2007, p. 144.

<sup>112</sup> Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2008, p. 257.



Del resto, anche l'importanza del *contesto* discorsivo per capire il significato di una data allusione ben si accorda con l'impostazione della presente tesi.<sup>113</sup>

L'analisi del linguaggio figurato in Parise comprende, accanto alle metafore attinenti alla figura autoriale, anche eventuali allegorie, vale a dire varianti “prolungate”<sup>114</sup> della metafora.

La seconda struttura presa in considerazione è il ritratto di altre persone, soprattutto di scrittori e artisti. Sebbene non coincida con una figura retorica determinata, il ritratto sembra combinare le caratteristiche di altre strutture argomentative, come l'analogia e il paradigma. Diversi studiosi hanno accennato alla natura singolare delle recensioni di Goffredo Parise, incentrate sulla figura dell'autore anziché sull'opera in questione.<sup>115</sup> Le descrizioni – talvolta anche fisiche – di colleghi implicano giustamente una concezione della letteratura come “fatto fisico”<sup>116</sup> piuttosto che come complesso intertestuale.<sup>117</sup> La critica ha rilevato il rapporto tra questo metodo fisiognomico e la poetica parisiana,<sup>118</sup> ma ha tralasciato di svelare l'argomentazione sottesa e di ricollegarla con l'*ethos* dello scrittore.

I ritratti parisiani sembrano racchiudere un'analogia implicita tra l'autore descritto e l'autore descrivente. Garavelli nota che l'analogia non richiede un semplice rapporto di somiglianza ma una “somiglianza di rapporti”<sup>119</sup>, per cui i termini di comparazione sono quattro. In Parise, colpisce la scelta sistematica per degli scrittori che, per un motivo o l'altro, vengono considerati come “irregolari”. Si ha l'impressione che lo stesso critico riesca a collocarsi rispetto a queste ‘anime gemelle’ grazie alla struttura argomentativa dell'analogia: l'autore eccentrico descritto nella recensione (A) starebbe al suo contesto storico e letterario (B), come lo scrittore-critico (C) starebbe al campo letterario attuale (D).

---

<sup>113</sup> “Certaines figures, comme l'allusion, ne se reconnaissent jamais que dans leur contexte” (Chaïm Perelman e e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, cit., p. 229).

<sup>114</sup> “metafora prolungata”: Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 259.

<sup>115</sup> Crotti riconosce “un vaglio prospettico tutto spostato sul versante ritrattistico-biografico” (Ilaria Crotti, *Wunderkammern*, cit., p. 157).

<sup>116</sup> Raffaele Manica, *Come leggeva Parise*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 86.

<sup>117</sup> Secondo Callegher, nelle opere parisiane “non traspaiono [...] in filigrana altri libri, altri autori, citazioni o rinvii” (Bruno Callegher, *Per Goffredo Parise*, “Cartevive”, 2005, 1, p. 6). Bandini nota che “tracce di letture, echi letterari, sono in Parise fatti vaghi e insignificanti” (Fernando Bandini, in *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, cit., p. 21).

<sup>118</sup> Secondo Parise, esiste un rapporto evidente non solo tra l'aspetto esterno e il carattere di un autore, ma anche tra quest'ultimo e le sue opere letterarie: “stile letterario e autore dello stile sono, figurativamente, fisiognomicamente, una cosa sola” (*Un'atmosfera di regime*, “CS”, 26 gennaio 1975 [VV, p. 177]).

<sup>119</sup> Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 100.

I ritratti di Parise richiamano anche il paradigma o l'*exemplum* della retorica antica. Siccome il punto di partenza della nostra indagine è l'*ethos* autoriale, in questo caso gli *exempla* non sono comunque storie, ma *uomini* con un carattere giudicato 'esemplare'. Il ragionamento induttivo si fonda per l'appunto sull'"autorità dell'antecedente"<sup>120</sup> al fine di giustificare la situazione contemporanea. Perelman rileva che la ripetizione di simili 'esempi' implica "l'existence de *certaines régularités* dont les exemples fourniraient une concrétisation"<sup>121</sup>. In Parise, la regolarità degli *exempla* consisterebbe, paradossalmente, nell'irregolarità degli autori presentati.

I letterati e gli artisti descritti dal vicentino sembrano effettivamente "parametri"<sup>122</sup>, che consentono, però, non soltanto di afferrare il significato delle loro opere, ma anche di chiarire il posizionamento dello scrittore-recensore. Occorre dunque accertare come lo scrittore costruisca un albero genealogico letterario *sui generis* e una corrispondente paratopia "familiare"<sup>123</sup>, cioè come elabori il suo autoritratto attraverso ritratti di altre persone.

Oltre alla metafora e al ritratto, anche l'ironia contribuisce all'*ethos* autoriale. In fondo l'ironia non comporta soltanto uno spostamento del significato, ma anche un *contrasto* tra posizioni. Per dirla con le parole di Lausberg, il "tropo" antico "inclines towards the conceptual figure, since irony expressed even in a single word imposes its own colour on the whole sentence or on the context of the sentence".<sup>124</sup> Si tratta dunque piuttosto di una figura di pensiero, che 'nasconde' il proprio pensiero dietro le parole di un altro. In molti casi, la dissimulazione ironica e la corrispondente insincerità del creatore sono tuttavia talmente "trasparenti"<sup>125</sup> da inserirsi a pieno titolo nella sua argomentazione. Schoentjes rileva che, per capire l'ironia, il lettore si rifà sempre a una certa immagine dell'autore, ricavata da fonti di informazione eterogenee.<sup>126</sup> Che le costruzioni ironiche richiedano una conoscenza approfondita dello scrittore e della sua poetica è pure stato evidenziato da Bokobza Kahan, la quale considera l'ironia "non plus comme une simple

---

<sup>120</sup> "L'autorité de l'antécédent [permet] le développement d'argumentations plus ou moins explicites fondées sur l'induction": Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, cit., p. 122.

<sup>121</sup> Chaïm Perelman, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1977, p. 119. Corsivo mio.

<sup>122</sup> Crotti utilizza questo termine per descrivere le recensioni parisiene dell'uomo-poeta Andrea Zanzotto (Ilaria Crotti, "Ho un debole per le semplificazioni fulminanti": Parise interprete di Zanzotto, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*, cit., p. 47).

<sup>123</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 86.

<sup>124</sup> Si fa riferimento alla traduzione inglese Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, traduzione di M. T. Bliss, A. Jansen e D. E. Orton, Boston, Brill, 1998, p. 267.

<sup>125</sup> Ekkehard Eggs, *Rhétorique et argumentation: de l'ironie*, AAD, 2009, 2.

<sup>126</sup> "le lecteur se forme donc une image de l'auteur à partir de l'ensemble des connaissances dont il dispose à son sujet" (Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 146).

figure de style, mais comme une posture d'auteur dans le sens dynamique du terme.”<sup>127</sup> Secondo Denis, l'inversione ironica è appunto “signe d'une présence active et lucide de l'auteur”<sup>128</sup>.

Un altro tratto distintivo pertinente alla nostra ricerca è l'idea di una *distanza* tra due pensieri contrastanti. Grazie alla “pratica del distanziamento”<sup>129</sup> dell'ironia, lo scrittore irregolare è in grado di posizionarsi lontano dai suoi colleghi del centro letterario, pur riportando il vocabolario “partigiano”<sup>130</sup> di quest'ultimi. La distanza creata non soltanto visualizza il carattere ex-centrico di chi scrive, ma consente anche di esporre il proprio dubbio sulla posizione dell'avversario: l'ironia è “un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question”<sup>131</sup>. In questo “gioco” polifonico,<sup>132</sup> bisogna sempre individuare la voce, e con ciò l'opinione, dell'autore.<sup>133</sup>

Secondi parecchi studiosi, lo stesso ragionamento ironico va ricondotto a un preciso atteggiamento filosofico venato di scetticismo e relativismo.<sup>134</sup> Spesso, si avrebbe a che fare con una presa di distanza da opinioni giudicate troppo categoriche o dogmatiche. Bokobza Kahan rileva che “l'ironie balaie avec désinvolture les discours qui prétendent représenter le réel en montrant justement leur inadéquation au réel”<sup>135</sup>. L'osservazione riguarda la questione del rapporto tra ironia e ideologia, che è stato studiato più a fondo da Denis. Lo studioso francese nota che l'ironia può servire da “antidote à l'emprise de l'idéologie sur le sujet”<sup>136</sup> dal momento che evidenzia il contrasto tra il mondo reale e le sue rappresentazioni idealizzate. In questo modo la figura retorica valorizzerebbe pure la posizione minoritaria e lo spirito indipendente dell'ironista.<sup>137</sup> Mizzau osserva che un

---

<sup>127</sup> Michèle Bokobza Kahan, *Dulaurens et son œuvre*, cit., p. 203.

<sup>128</sup> Benoît Denis, *Ironie et idéologie. Réflexions sur la responsabilité “idéologique” du texte*, “CONTEXTES”, 2007, 2, L'idéologie en sociologie de la littérature.

<sup>129</sup> Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 10.

<sup>130</sup> Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, traduzione di L. R. Santini, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 128.

<sup>131</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, cit., p. 320.

<sup>132</sup> In *Linguistique pour le texte littéraire*, Dominique Maingueneau affronta la questione dell'ironia nel capitolo intitolato *Polyphonie* (pp. 97-101).

<sup>133</sup> L'ironia appare anche nel recente contributo di Korthals Altes, dove viene descritta come vero e proprio “exercise of judgment” (Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*, cit., p. 216).

<sup>134</sup> Si pensi per esempio a Michèle Bokobza Kahan, *Dulaurens et son œuvre*, cit., p. 224.

<sup>135</sup> Ivi, p. 223.

<sup>136</sup> Benoît Denis, *Ironie et idéologie. Réflexions sur la responsabilité “idéologique” du texte*, “CONTEXTES”, 2007, 2, L'idéologie en sociologie de la littérature.

<sup>137</sup> L'ironia “opposerait pensée dominante (généralement sa cible) et pensée minoritaire, souvent valorisée comme expression d'une indépendance d'esprit ou d'une singularité lucide” (*Ibidem*).

tale esercizio di relativismo rischia nondimeno di essere etichettato come “disimpegno, assenza di coinvolgimento, evasione, desiderio di non compromettersi”<sup>138</sup>:

L'ironista cancella le proprie intenzioni, sfugge a ogni definizione del proprio io, declina la responsabilità delle proprie opinioni [...] segnalando solo, ma a volte in modo impercettibile e quindi ambiguo, il perpetuo distacco da ciò che dice.<sup>139</sup>

Durante l'analisi degli scritti giornalistici di Parise, si terrà conto delle diverse proposte qui elencate al fine di chiarire il rapporto tra ironia ed ethos dello scrittore irregolare. L'indagine si incentra nuovamente sulla 'distanza' della figura autoriale, senza perdere di vista l'importanza del contesto, secondo Lausberg il “segnale generale”<sup>140</sup> dell'ironia.

Si presterà particolare attenzione all'uso di segni grafici che indicano il contrasto tra l'idea espressa e la propria opinione.<sup>141</sup> Grazie all'inserimento di una frase separata,<sup>142</sup> le parentesi, per esempio, possono ironizzare il contenuto della proposizione principale o delle parole tra parentesi. L'uso di virgolette sembra tuttavia “il mezzo privilegiato”<sup>143</sup> per visualizzare il tono ironico, come è stato dimostrato da Schoentjes. In un trattato di punteggiatura, Drillon propone pure la categoria di “guillemet d'ironie” per catalogare le virgolette che segnano “la distance, l'ironie, le mépris que l'auteur veut montrer vis-à-vis de ce qu'il cite”<sup>144</sup>.

Diversamente dal contrasto nascosto tipico del ragionamento ironico, la contraddizione inerente al paradosso è sempre evidente. Il paradosso, in quanto contrario della *doxa* (o “opinione”), avanza delle conclusioni che discordano apertamente o con l'aspettativa, o con l'esperienza comune. Sebbene il rapporto tra quest'ultima struttura argomentativa e la figura autoriale sia meno diretto, è pur chiaro che l'invettiva di un letterato contro l'opinione comune fornisca indizi relativi al suo carattere ‘anarchico’. Così, il paradosso chiarisce anche la sua (op)posizione nel campo letterario e intellettuale.

---

<sup>138</sup> Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, cit., p. 80.

<sup>139</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>140</sup> Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 129. Nel sistema di Neri, l'ironia fa parte dell'*actio* (Laura Neri, *I campi della retorica*, cit., pp. 196-198).

<sup>141</sup> Halsall evidenzia l'importanza dei segni grafici nel creare una distanza tra forma e contenuto (Albert W. Halsall, *L'art de convaincre*, cit., p. 63).

<sup>142</sup> Lausberg precisa che l'uso di parentesi “consiste nell'inserire una frase estranea alla costruzione (e con la frase, quindi, un pensiero) dentro una frase” (Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., p. 230).

<sup>143</sup> Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, cit., p. 164. Anche Bokobza Kahan esamina l'uso di virgolette quale “marque de distance” (Michèle Bokobza Kahan, *Dulaurens et son œuvre*, cit., p. 150).

<sup>144</sup> Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 296.

L'argomentazione paradossale implica una presa di distanza dal pensiero comune, un movimento che Lausberg descrive come "fenomeno di straniamento"<sup>145</sup>. Sembra infatti che la forza di un paradosso non stia unicamente nell'effetto sorpresa,<sup>146</sup> ma anche nella creazione di un punto di vista inedito, opportuno per 'rompere' gli schemi tradizionali. Halsall sostiene che la trasgressione dell'orizzonte di attesa del lettore medio generi un "effetto-ideologia"<sup>147</sup> non convenzionale. Questo meccanismo va certo analizzato in un autore come Parise, scrittore irregolare, nonché noto critico delle ideologie in voga, in particolare nella sua saggistica. Il paradosso, come l'ironia, consente appunto di svelare le incoerenze di una *doxa*, cioè di un pensiero considerato dogmatico. Amossy constata che la connotazione spregiativa della nozione di *doxa*, intesa come opinione dominante, si associa a quella di ideologia, dal momento che si stigmatizzano "le commun au profit du singulier, le collectif au nom de l'individuel"<sup>148</sup>. Se ne deriva che, tramite costruzioni contrarie alla *doxa*, uno scrittore può mettere in dubbio le ideologie esistenti e ribadire la propria singolarità, di per sé irregolare dato il contesto del bipolarismo (cfr. Capitolo 3). L'analisi del paradosso in Parise si propone di precisare il suo discorso intellettuale e di chiarire il legame tra questa figura retorica e l'*ethos* autoriale.

Il Capitolo 8 è dedicato a quattro strutture argomentative dotate di un rapporto virtuale con l'*ethos* e il posizionamento dello scrittore irregolare. Tramite meccanismi del tutto diversi – immaginazione, confronto, dissimulazione e contraddizione –, la metafora, il ritratto, l'ironia e il paradosso sono capaci di confermare la sua esistenza ai margini e il suo discorso atipico.

#### 5.2.4 Indicazioni paratestuali

Diversamente dagli altri capitoli imperniati sui testi giornalistici parigiani, il Capitolo 9 si focalizzerà sul paratesto – cioè sugli elementi che 'accompagnano' il testo originale – che accenna al carattere dello scrittore irregolare. Lo scopo è di individuare le riprese o le elaborazioni delle strategie 'etiche' concernenti le costruzioni personali (Capitolo 6), le connotazioni spaziotemporali (7) e le strutture argomentative (8), nonché di scoprire eventuali presentazioni di sé alternative.

Concetto chiave della monografia genettiana *Seuils* del 1987, il paratesto si riferisce a tutte le produzioni che "circondano" ed "estendono" un'opera letteraria:

---

<sup>145</sup> Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, cit., pp. 28-29.

<sup>146</sup> Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 244.

<sup>147</sup> Albert W. Halsall, *L'art de convaincre*, cit., p. 122.

<sup>148</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, cit., p. 86.

[L'œuvre] se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions [...] dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter* [...].<sup>149</sup>

È comunque probabile che il paratesto non presenti soltanto l'opera, ma anche *l'autore*, stabilendo in questo modo un rapporto con l'ethos interno al testo. Ovviamente, questa dimensione retorica non è mai stata esplicitata dallo strutturalista Genette, che ricorda unicamente “le sort conforme au dessein de l'auteur”<sup>150</sup> del paratesto. Le nostre analisi includono tutti gli elementi paratestuali pubblici e sottoposti alla volontà dell'autore.<sup>151</sup> Quantunque il paratesto giornalistico si distingua in qualche misura da quello letterario tradizionale di un’“opera”, per esempio per il luogo di pubblicazione più irregolare (cfr. Capitolo 4), le due varianti si accomunano per molti versi.

In un primo tempo si considerano due componenti peri-testuali, che “circondano” cioè il testo originale: i titoli degli articoli e delle raccolte, e le prefazioni di quest'ultime. Si mira a formulare un'ulteriore risposta alla domanda che è stata posta recentemente da Bokobza Kahan a proposito di un letterato francese settecentesco, ovvero: “Dans quelle mesure la construction des espaces péritextuels est-elle liée à des pratiques d'écriture transgressives, à une volonté de se positionner dans le champ littéraire, à une manière de se dire et de se présenter?”<sup>152</sup>. La determinazione di una precisa ‘presenza’ autoriale nei titoli e nelle prefazioni è un compito di per sé arduo, data la possibile ingerenza di redattori ed editori.<sup>153</sup> Per risolvere la questione, la nostra ricerca si appoggia di nuovo sulla presunta responsabilità dello scrittore di fronte al testo definitivo.<sup>154</sup> Detto questo, occorre valutare il carattere irregolare esposto in questi elementi certamente periferici, ma mai esteriori al discorso centrale.<sup>155</sup>

---

<sup>149</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 7.

<sup>150</sup> Ivi, p. 411. Couturier osserva: “Les marges du texte, ou plutôt, [...] ‘les seuils’ [...], sont souvent des lieux critiques où l'auteur, qui a souvent l'impression d'avoir été spolié par son éditeur ou s'attend à l'être, ou qui craint de voir le lecteur s'appropriier son texte, réaffirme son droit moral sur son œuvre” (Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, cit., p. 29).

<sup>151</sup> Si escludono i paratesti provenienti dalla sfera privata, come la corrispondenza con amici scrittori, poiché in contraddizione con la nostra concezione dell'ethos.

<sup>152</sup> Michèle Bokobza Kahan, *Dulaurens et son œuvre*, cit., p. 96.

<sup>153</sup> Gasparini nota che “de nombreux éléments du péritexte ne sont expressément revendiqués ni par l'auteur ni par l'éditeur” (Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, cit., p. 61).

<sup>154</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, cit., p. 113n.

<sup>155</sup> Bokobza Kahan evidenzia che l'analisi dei discorsi introduttivi “conduit à une meilleure compréhension du positionnement de l'auteur et de l'intention de son écriture” (Michèle Bokobza Kahan, *Dulaurens et son œuvre*, cit., p. 94).

Gli epitesti autoriali, vale a dire le produzioni che “estendono” il corpus in questione e che attestano l’influsso dello scrittore, si limitano alle interviste pubblicate su giornali e riviste. Anche in questo caso si impone però una particolare cautela, dato che non solo lo scrittore intervistato, ma *anche* il giornalista-intervistatore è capace di influenzare la presentazione di sé autoriale. Parise stesso osserva a questo proposito che le interviste scritte sono appunto “frutto di un autore, colui che formula domande, dà il giudizio [...] ed è cioè un ritratto anche se magnifico, sempre soggettivo”<sup>156</sup>. Sebbene meno evidente, la “firma”<sup>157</sup> lasciata da un autore al di fuori delle proprie opere non è certo da scartare. L’epitesto gli fornisce infatti l’opportunità di confermare oppure di smentire la propria immagine che inizialmente era stata costruita da egli stesso e da editori, critici e lettori (cfr. Capitolo 1). È interessante notare che l’epitesto parisiense è rilevante, oltre che per l’irregolarità connessa alla figura del vicentino, per il periodo preso in considerazione, in cui emergono le interviste a figure pubbliche. Con questo nuovo epitesto, tipico della letteratura contemporanea, la nostra tesi si propone di completare il lavoro di Bokobza Kahan su un antenato della stessa ‘famiglia’ di scrittori irregolari. Le interviste a Parise devono svelare dei motivi ricorrenti con cui l’autore evidenzia la propria diversità.<sup>158</sup> Infine, questo epitesto invita anche a chiarire il tanto discusso orientamento politico-ideologico del vicentino in un contesto più vicino alla società contemporanea, nonché di riflettere sul carattere polifonico e problematico dell’ethos autoriale, fondato su una quantità di espressioni non sempre verificabili.

In quanto basato sui metodi proposti nelle parti precedenti, il Capitolo 9 non necessita di una metodologia a sé stante. Bisogna comunque accertare come Parise rappresenti il suo lavoro di scrittore-giornalista e la sua personalità irregolare nelle varie ‘soglie’ periodiche ed epitestuali in cui egli può far sentire la sua influenza.

## Conclusioni

La metodologia presentata in questo capitolo si propone di fornire nuovi strumenti allo studio dell’ethos letterario, dal ‘carattere’ autoriale in senso stretto ai suoi rapporti con

---

<sup>156</sup> *In due parole: che ne pensa dell’universo?*, “Corriere della Sera Illustrato”, 19 maggio 1979 [AP, 1501].

<sup>157</sup> Si rinvia alla concezione di Burke di una firma “dentro” e “al di fuori” del testo (Seán Burke, *The Ethics of Writing*, cit., p. 208).

<sup>158</sup> “La notion d’épître désigne l’ensemble des territoires dans lesquels le lecteur-promeneur part en quête de *topoi*, c’est-à-dire de lieux communs à plusieurs discours” (Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, cit., p. 94).

la narratologia, la descrizione spaziotemporale e l'argomentazione. I metodi, incentrati sui concetti di distanza e diversità, verranno applicati agli scritti giornalistici di Parise nella Parte III al fine di chiarire il suo posizionamento nel campo letterario italiano del secondo dopoguerra. In quanto limitato alla presentazione di sé di un solo autore, in un unico genere e in un preciso periodo storico, il nostro lavoro va ovviamente completato con ulteriori ricerche sul concetto retorico e sulla questione dell'irregolarità in contesti letterari diversi.



### Parte 3. Uno “scrittore irregolare”?



## Capitolo 6

### Costruzioni personali

*... non mi sono 'autodefinito' un bel nulla, mai.<sup>1</sup> –*  
Goffredo Parise

Grazie ai continui riferimenti a una prima persona ben radicata nella contemporaneità, l'ethos di uno scrittore-giornalista è per forza più diretto del 'carattere' di uno scrittore di narrativa. Svelando le caratteristiche ritenute ideali da chi scrive, la presentazione di sé nel genere non fiction può anche contribuire all'interpretazione dei testi di finzione. Il presente capitolo si propone di esaminare la rappresentazione delle varie persone nel giornalismo parisiense, e così anche il posizionarsi di un 'io' rispetto agli 'altri'.

#### 6.1 Io e l'altro

In un primo tempo occorre distinguere tra l'io del giornalista e quello 'narrante' tipico dei generi di finzione. La distinzione non è certo facile: le corrispondenze, per esempio, possono trasformarsi in una situazione narrativa di cui lo scrittore è il "protagonista"<sup>2</sup>, mentre l'autobiografismo di molti racconti parisiensi induce a identificare il narratore e la figura dell'autore.

---

<sup>1</sup> *L'operaio ideale*, "CS", 24 marzo 1974 [VV, p. 37].

<sup>2</sup> La definizione è di Parise stesso (*L'odore casto e gentile della povertà*, intervista curata da M. Cancogni, "La Fiera Letteraria", 22 agosto 1968 [AP, 945]). Crotti osserva che "lo statuto del 'protagonista' [...] non può sottrarsi ai vari livelli di finzione che lo statuto narrativo implica" (Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 152).

### 6.1.1 Parise in prima persona

In quanto segue, si esaminano gli scritti giornalistici parisiani che contengono un punto di vista determinabile e un rapporto concreto con il contesto storico: le corrispondenze di viaggio, i saggi e le recensioni. L'obiettivo è di accertare quale sia il legame tra i tratti singolari esposti da Parise e la sua visione del mondo, di solito descritta come 'sgombra' di ideologie (cfr. Capitolo 4).

#### Candore

Il 23 febbraio 1955, l'articolo d'esordio del primo reportage di Parise su Parigi appare sul "Corriere d'Informazione", accompagnato da un breve profilo biografico:

Goffredo Parise, il giovane scrittore che con il recente "Prete bello" ha acquistato notorietà [...] s'è proposto di "raccontare" Parigi, come essa appare per la prima volta all'occhio di *un turista provinciale*, che abbia la fantasia ancora piena dei miti della "ville lumière".<sup>3</sup>

Il paratesto redazionale indica l'ethos di un turista provinciale, sprovveduto, ingenuo e perciò 'diverso' dal cittadino medio, che verrà effettivamente adottato dall'autore per raffigurare la sua posizione inopportuna nella città culturale per eccellenza. Crotti parla appunto di un'"alterità dichiarata rispetto all'incombente e ingombrante mito europeo e metropolitano"<sup>4</sup> della capitale francese. Dal primo incipit in poi ("Sono un provinciale, non ho mai viaggiato ed ora eccomi a Parigi"<sup>5</sup>), la maschera della semplicità si elaborerà in modo tale da diventare un'angolatura da dove osservare la società: il provincialismo innato gli procura un'attenzione particolare, nonché una simpatia per "tutti coloro che non sono sovrastruttura, superbia o incapacità di vivere, ma sostanza umana miserabile finché si vuole e tuttavia sanguinante, vera, viva"<sup>6</sup>. Il binomio struttura-sovrastruttura della teoria marxista si trasforma qui in una opposizione tra due categorie umane, ossia i poveri e gli intellettuali – per l'appunto marxisti –, di cui Parise ovviamente preferisce la prima. Secondo la stessa logica, il vicentino visita luoghi popolari piuttosto che elitari ("Io sono uno di quelli che vanno al 'Moulin de la Galette'"<sup>7</sup>), e nel teatro di La Bruyère si sente letteralmente inferiore a uno scrittore italiano affermato come Dino Buzzati: "Io,

---

<sup>3</sup> La citazione è stata riportata da Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, cit., p. 12.

<sup>4</sup> Ivi, p. 18.

<sup>5</sup> *La camera N. 7 d'uno strano Grand Hôtel*, "Corriere d'Informazione", 23-24 febbraio 1955 [Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, p. 59].

<sup>6</sup> *Françoise l'esistenzialista è pulita e profumata*, "Corriere d'Informazione", 2-3 marzo 1955 [AP, 348].

<sup>7</sup> *Non ci sono spettri e ci si balla di gusto*, "Corriere d'Informazione", 25-26 marzo 1955 [O1, p. 1419]. Corsivo mio.

[...] essendo giovane e di provincia, mi trovo ancora nei panni di colui che pensa i grandi uomini veramente grandi”<sup>8</sup>.

La postura da ‘uomo del popolo’ riemerge lungo il percorso giornalistico dello scrittore, arricchendosi gradualmente di una connotazione di *democrazia* quale rimedio a discorsi intellettuali giudicati troppo colti e presuntuosi. Il modo di vivere esemplare dei poveri, *fil rouge* della rubrica *Parise risponde*,<sup>9</sup> per esempio, si ricollega a una presentazione di sé come un indigente: il suo progetto di costruire una casa sui Colli Berici fallisce essendo “troppo ambizios[o] per uno che è sempre stato povero”<sup>10</sup>, e in veste di inviato speciale Parise ricrea la condizione del mendicante, poiché lo fa sentire “leggero, felice, immune dalla morte come certi messi alati. Non possedere nulla non soltanto è essenziale ma dà immediatamente diritto a tutto”<sup>11</sup>. È lo stesso fascino dell’essenzialità a spingerlo verso le masse (“preferisco infilarmi in mezzo alla gente”<sup>12</sup>, “faccio esattamente quello che fa la massa, mi immergo e sprofondo nella massa”<sup>13</sup>) e, in modo particolare, verso le classi diseredate degli operai e dei contadini.<sup>14</sup> In una nota biografica su “Il Caffè”, lo scrittore venticinquenne precisa: “L’ambiente che preferisco è quello della povera gente”<sup>15</sup>.

L’ethos del povero corrisponde con una opposizione a qualsiasi forma di “*apartheid*”<sup>16</sup> intellettuale (“Penso semplicemente a tutti, a cui, teoricamente, mi rivolgo”<sup>17</sup>) e con una preferenza per uno stile letterario elementare,<sup>18</sup> a sua volta da mettere in relazione con la presunta mancanza di cultura dello scrittore. Parise nota in più occasioni di non aver

<sup>8</sup> *Felice come un ragazzo a Parigi che gli dice di sì*, “Corriere d’Informazione”, 12-13 marzo 1955 [AP, 350].

<sup>9</sup> Giuseppe Braggion, *Più delle cose la vita*, cit., p. 25.

<sup>10</sup> *Farsi una casa*, “Il Resto del Carlino”, 22 aprile 1958 [O1, p. 1247].

<sup>11</sup> *Sotto il fuoco dei Vietcong*, “L’Espresso Colore”, 14 maggio 1967 [GP, p. 24]. In un altro articolo, Parise scrive: “non ho mai dato alcun peso al denaro” (*Che cosa farei con 3 miliardi*, “CS”, [1982] [AP, 1624]).

<sup>12</sup> *All’aeroporto di Mosca incontro Tarass Bulba con un transistor*, “Settimo Giorno”, 10 marzo 1960 [O1, p. 1462].

<sup>13</sup> *Come voglio le vacanze? Carnalmente popolari*, “Corriere della Sera Illustrato”, 6 agosto 1978 [AP, 1478].

<sup>14</sup> “il mio sentimento è sempre stato dalla parte degli operai e dei poliziotti, mai degli studenti”, spiega in un *Parise risponde* (*Elogio dei poliziotti*, “CS”, 9 marzo 1975 [VV, p. 197]). Il commento richiama l’opinione espressa da Pasolini nella poesia *Il PCI ai giovani!!*, recensita dallo stesso Parise nel 1968 (*Un artista rabbioso e decadente*, “L’Espresso”, 23 giugno 1968 [O2, pp. 1363-1364]). In un altro articolo, il vicentino focalizza sulle donne “che [...] non sono affatto al corrente dei movimenti femministi [...] che abitano le case più umili e più disinformate del mondo: contadine, [...] operaie non totalmente marxistizzate” (*Se Dio è anche donna, le mogli contano di più*, “CS”, 12 settembre 1978 [AP, 1482]).

<sup>15</sup> G. Parise, “Il Caffè”, dicembre 1955 [AP, 392].

<sup>16</sup> *Vivere la vita dell’Italia dei più*, “CS”, 6 ottobre 1974 [VV, p. 125].

<sup>17</sup> *Ibidem* [VV, p. 126].

<sup>18</sup> *Perché è facile scrivere chiaro*, “CS”, 15 luglio 1977 [O2, pp. 1412-1415].

letto “*tous les livres*”<sup>19</sup>, con una citazione erroneamente (o consapevolmente?) attribuita a Rimbaud.<sup>20</sup> Altrove, rileva seccamente: “Dio sa ch’io non sono un topo di biblioteca”<sup>21</sup>.

La maschera di Candido<sup>22</sup> determina anche le reazioni istintive del Parise saggista nei confronti di figure pubbliche, siano esse uomini politici o intellettuali. Già le loro facce, “prima fonte di informazioni per un contadino di fronte a un estraneo”<sup>23</sup>, provocano un sentimento spontaneo di simpatia o antipatia, che non andrebbe più approfondito con argomenti ideologici: “Per ‘leggere’ tutto ciò, non è affatto necessario possedere quello che si dice un ‘bagaglio culturale’, basta l’attenzione”<sup>24</sup>. Questo atteggiamento intuitivo viene anche adottato dal reporter nella Cina maoista nel momento in cui è affidato a un interprete locale: scrutandolo, l’inviato speciale constata che “non è [...] la sua ideologia che me lo rende simpatico [...] ma i tratti del suo volto”<sup>25</sup>.

Democratico ed elementare, il “candore”<sup>26</sup> di Parise caratterizza anche il suo metodo di ragionare e di entrare in discussione con altri. Lo scrittore sottolinea che le sue risposte testimoniano di “imprudenza e impeto”<sup>27</sup>, nonché di una “logica elementare, quella dei bambini”<sup>28</sup> (cfr. Capitolo 7). Il ragionamento parisiense, logico e basato su dati di fatto, si manifesta in parecchie conversazioni ‘politiche’ all’estero: così in una discussione sulla detenzione di armi nel Cile di Pinochet,<sup>29</sup> e in un discorso su eventuali missioni segrete dell’esercito americano nel Vietnam del Nord.<sup>30</sup> Più volte, il giornalista esprime anche la sua incomprensione circa le spiegazioni astratte, per esempio intervistando il generale Westmoreland senza porgli “alcuna domanda particolarmente tecnica, cioè militare, e

---

<sup>19</sup> *L’arte è una farfalla*, “Il Gazzettino”, 8 febbraio 1986 [O2, p. 1607].

<sup>20</sup> Si tratta di un verso della poesia *Brise marine* di Stéphane Mallarmé. Le *Opere complete* di Rimbaud figurano nella biblioteca di Parise.

<sup>21</sup> *Il piacere delle lettere*, “Il Resto del Carlino”, 18 novembre 1956 [AP, 446].

<sup>22</sup> È probabile che a un certo punto della sua carriera il vicentino si rifaccia al racconto filosofico di Voltaire. *Candide ou l’optimisme* figura nella biblioteca a Ponte di Piave, e in alcuni articoli il giornalista si riferisce a un poco credibile “migliore dei mondi possibili” (cfr. Capitolo 8).

<sup>23</sup> *Le facce dei politici*, “CS”, 11 agosto 1974 [VV, p. 100]. Il modo fisiognomico torna anche nel famoso ritratto di Pasolini nel racconto *Antipatia* (“CS”, 8 giugno 1971 [SI, pp. 47-52]).

<sup>24</sup> *In due parole: che ne pensa dell’universo?*, “Corriere della Sera Illustrato”, 19 maggio 1979 [AP, 1501].

<sup>25</sup> *L’autorità di Mao detta legge perfino negli affetti domestici*, “CS”, 5 giugno 1966 [CC, p. 656].

<sup>26</sup> *Ragione intima e ragione pubblica*, “CS”, 23 marzo 1975 [VV, p. 212].

<sup>27</sup> *Perché è facile scrivere chiaro*, “CS”, 15 luglio 1977 [O2, p. 1413].

<sup>28</sup> *Io vidi i fantocci tra le quinte di Hanoi*, “CS”, 9 gennaio 1979 [AP, 1489].

<sup>29</sup> “Dico che, secondo il mio parere, le armi trovate sono nulla rispetto alle molte di cui è dotato l’esercito” (*Le mummie che comandano il Cile*, “CS”, 11 novembre 1973 [GP, p. 265]).

<sup>30</sup> “Posso sbagliarmi naturalmente, ma penso che quel denaro venga invece dal Nord, dove essi sono stati in missione” (*Sotto il fuoco dei Vietcong*, “L’Espresso Colore”, 14 maggio 1967 [GP, p. 39]).

nemmeno politica”<sup>31</sup> in quanto non si intende di strategia. Ugualmente candida è la sua concezione della falce e martello, simbolo del comunismo, quale “segno di pochi esseri posseduti dal demonio”<sup>32</sup> da quando era stato punito dal maestro per aver disegnato la figura nel suo quaderno. Il ricordo di scuola, non a caso rievocato in un reportage sulla Unione Sovietica, dimostra quanto l’apparente candore del nostro scrittore-giornalista riesca a posizionarlo al di fuori delle discussioni ideologiche contemporanee.

Anche sul terreno più strettamente culturale, il Parise-Candido si presenta volentieri in veste di dilettante, incapace di fornire un giudizio ben meditato su questioni letterarie e artistiche.<sup>33</sup> I vantaggi di questo ‘carattere’ di non specialista sono numerosi: promuove “un *savoir* di natura alternativa”<sup>34</sup>, per dirla con Crotti, contesta la possibilità di valutare un’opera d’arte autentica e conferisce una libertà notevole al critico stesso. Non ultimo, l’autodefinizione di *amateur* consente di mettersi in una posizione decisamente *inferiore* al centro culturale dell’epoca.

In quanto critico d’arte atipico,<sup>35</sup> l’autore si limita quindi a impressioni personali (“È tutto. Ma è bello. Perché? Non lo so, non sono Roberto Longhi”<sup>36</sup>), dimentica di parlare dei quadri stessi,<sup>37</sup> e non si ricorda dei nomi di opere e gallerie.<sup>38</sup> Il giornalista ricorre a

---

<sup>31</sup> *Vinco e me ne vado*, “L’Espresso Colore”, 7 maggio 1967 [GP, p. 91].

<sup>32</sup> *Un “impertinente” per le vie di Mosca*, “Corriere d’Informazione”, 21-22 aprile 1960 [AP, 541]. Pertinente anche l’introduzione a questo breve reportage sull’URSS: “Occhiate maliziose, ma senza malignità, di uno scrittore italiano che, bighellonando per la città, non pensa per niente alla politica ma preferisce soltanto sorridere e scherzare”.

<sup>33</sup> In un diario del 1976, l’autore si autodefinisce “[b]ravo, ma dilettante, se fossi o volessi essere duro con me stesso” (*I movimenti remoti. Inediti di Goffredo Parise*, cit., p. 62).

<sup>34</sup> Ilaria Crotti, *Wunderkammern*, cit., p. 164. In *L’écrivain et le spécialiste*, Vaugois nota che “[à] la spécialisation fondée sur une méthodologie et validée par l’institution s’oppose [une autre] définie par la proximité avec le sujet et la compréhension intuitive de ses enjeux” (Dominique Vaugois, *Un couple moderne*, in *L’Écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle*, a cura di D. Vaugois e I. Rialland, Paris, Garnier, 2010, p. 10).

<sup>35</sup> Per un’analisi del rapporto tra arte e letteratura in Parise rinvio al mio contributo “Non c’è niente da capire: basta guardare.” *L’ethos del dilettante nella critica d’arte di Goffredo Parise*, in *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, a cura di U. Musarra-Schröder e F. Musarra, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 71-79.

<sup>36</sup> *Basta un poco di pittura*, “CS”, 3 novembre 1980 [A1, p. 1226].

<sup>37</sup> “Mi trovo a non aver parlato affatto dei quadri di de Pisis [...] e mi scuso con il lettore specializzato” (*Quando De Pisis dipingeva in gondola*, “CS”, 24 novembre 1977 [A1, p. 1210]).

<sup>38</sup> “L’opera in questione mi pare si chiamasse *l’Egypte* (ma il titolo era assai più lungo)” (*Tutto l’Egitto in dodici bottiglie*, “CS”, 11 febbraio 1978 [A1, p. 1212]); “Potrei qui ricordare i nomi delle gallerie ma a che pro?” (*Fra i topi di vecchie fabbriche il realismo degli artisti americani*, “CS”, 8 febbraio 1976 [NY, p. 1043]).

strategie analoghe nella critica cinematografica<sup>39</sup> e nella saggistica, in cui rileva di non avere il prestigio di un “tecnico”<sup>40</sup>, di uno “storico”<sup>41</sup> o di un “addetto ai lavori”<sup>42</sup>, come risulta da alcuni articoli conservati nell’Archivio Parise. Anche nella critica letteraria, il vicentino scrive di essere inadatto a un “monologo impressionistico, con toga”, poiché sprovvisto di “temperamento di critico” e di “aura accademica”. In sintesi, non sarebbe “quell’umanista totale e totalitario”<sup>43</sup>, che è autorizzato a esprimere la sua opinione su qualunque argomento attinente alla società contemporanea: con un cenno alla nozione novecentesca del totalitarismo, Parise di nuovo critica l’arroganza dei colleghi sempre pronti a ‘montare in cattedra’. In *Arte e politica*, articolo scritto in merito alla polemica sul disimpegno di *Sillabario n. 1* (1972), il giornalista accenna al suo precedente impegno in stati totalitari, opponendolo in modo sottile ai vari ‘regime’ della critica nazionale:

Scriverò anche di altri paesi [...]. Lotterò anche con la mia vita contro chi vuole il potere assoluto e totalitario e nel frattempo mi difenderò con pazienza da quei noiosi addetti ai lavori che si aggrappano alla giacca e tirano: chi a sinistra, chi a destra, e parlano, parlano, e le loro parole sono nulla.<sup>44</sup>

Presentandosi come un uomo candido che non ha “le carte in regola”<sup>45</sup>, Parise prende le distanze dal centro letterario e intellettuale della sua epoca. È chiaro che il suo discorso su letteratura e società, difficile da radicare in una ideologia precisa, si giovi di questo ethos irregolare.

## Curiositas

Oltre al candore, anche la curiosità dello scrittore può essere una diga contro schemi di pensiero giudicati troppo rigidi. L’indole curiosa presuppone, infatti, un certo livello di scetticismo e una concezione meno categorica della realtà. In Parise, il tratto è insieme “cifra conoscitiva del mondo”<sup>46</sup>, motore della scrittura ed elogio della diversità.

---

<sup>39</sup> Per esempio in “*Ecce bombo*” e *l’aria del ’68*, “CS”, 15 aprile 1978 [O2, p. 1429] e in *L’America di Altman è fatta di mostri*, “CS”, 20 settembre 1982 [O2, p. 1480]. In ambito musicale, occorre invece menzionare l’articolo *Quello swing, frenetico sogno di libertà*, “CS”, 15 giugno 1986 [AP, 1737].

<sup>40</sup> Così in *Ecco perché propongo una scuola repressiva*, “CS”, 6 giugno 1976 [AP, 1375] e in *Il sesso non s’insegna a scuola alla maniera dell’analisi logica*, “CS”, 10 luglio 1976 [AP, 1386].

<sup>41</sup> *Gli italiani non sono né cattolici né marxisti*, “CS”, 2 agosto 1976 [AP, 1397].

<sup>42</sup> *Che cosa porta un Pontefice veneto sulla cattedra di San Pietro*, “CS”, 30 agosto 1978 [AP, 1480].

<sup>43</sup> *Le “bombe” dell’ingegnere*, “Libri Nuovi”, aprile 1970 [O2, p. 1369]. Anche nella recensione *Così il poeta scava al centro della terra* (“CS”, 18 novembre 1983 [O2, p. 1543]), Parise prende le distanze da qualsiasi “accademismo”.

<sup>44</sup> *Arte e politica*, “CS”, 28 novembre 1972 [AP, 1187].

<sup>45</sup> *Vedo i mari della sonda*, “CS”, 23 agosto 1980 [A1, p. 1221].

<sup>46</sup> Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, cit., p. 43.



La “curiosità propria di un provinciale [...] attaccaticcia quanto testarda”<sup>47</sup> si manifesta nel primo reportage parigino, in cui il giovane Parise ostenta la sua sete di conoscenza, rappresentata come uno sforzo del tutto *individuale*: “cammino senza chiedere niente a nessuno perché voglio imparare tutto da me”<sup>48</sup>. L’intenzione di non “perdere”<sup>49</sup> o “farsi scappare nulla dalla vita”<sup>50</sup> è un tratto distintivo del lavoro giornalistico parigiano dagli anni Cinquanta in poi. La rubrica di *Parise risponde*, per esempio, sarebbe stata proposta “per curiosità umana”<sup>51</sup>. Invece di essere una semplice ‘caratteristica’ del giornalista, la curiosità si trasforma dunque in un parametro per valutare l’interesse o meno di cose e persone, che ben si accorda con il suo famoso discorso sulla “conoscenza diretta”<sup>52</sup>.

L’indole curiosa è a sua volta legata a delle presentazioni di sé come persona irrequieta, incredula e sdegnata, come risulta da parecchie corrispondenze parigiane. Questo ethos corrisponde a una convinzione essenzialmente agnostica, o come spiega l’autore stesso: “Personalmente non ho mai creduto a nulla di nulla, se avevo qualche dubbio andavo a toccare con mano e sul luogo, e poi tornavo a non credere a nulla”<sup>53</sup>. In più occasioni, la curiosità del reporter determina la struttura stessa dell’articolo, che viene generato dal suo “fiuto”<sup>54</sup>. Prima di partire in viaggio, Parise non si documenterebbe mai, preferendo “la curiosità di mettere a confronto l’immaginazione allo stato puro con la realtà”<sup>55</sup> alla verifica di luoghi comuni. La sua visione sarebbe perciò piuttosto eccezionale: “Di quasi tutti i paesi o città che non conoscevo e che poi conobbi, avevo una idea fantastica che male si associava a quella degli altri, che pure l’avevano, ma fondata sempre su qualche dato reale, su letture e documenti”<sup>56</sup>.

A partire da questa tabula rasa culturale, si deve ricostruire tutto *ex nihilo*. Tocca per ciò alla curiosità personale creare situazioni nuove, inaspettate. Vari articoli del primo

---

<sup>47</sup> *Un compratore di Nazionali chiede sigarette di marijuana*, “Corriere d’informazione”, 15-16 marzo 1955 [AP, 351]. In un articolo precedente, Parise aveva precisato di sentirsi “costretto a un’attività curiosa [...] doverosa direi, frenetica” quando arriva in un luogo sconosciuto (*Se non foste italiano che vorreste essere francese, turco, tedesco, armeno?*, “Epoca”, 20 febbraio 1955 [AP, 341]).

<sup>48</sup> *La camera N. 7 d’uno strano Grand Hôtel*, “Corriere d’informazione”, 23-24 febbraio 1955 [Ilaria Crotti, 1955. Goffredo Parise reporter a Parise a Parigi, p. 62].

<sup>49</sup> *Né a Napoli né a Milano possibile un Museo Grévin*, “Corriere d’informazione”, 9-10 marzo 1955 [O1, p. 1411].

<sup>50</sup> *Vecchia Italia dagli odori buoni*, “CS”, 9 febbraio 1985 [O2, p. 1583].

<sup>51</sup> *I lettori che scrivono*, “CS”, 28 aprile 1974 [VV, p. 52].

<sup>52</sup> *Nuovo potere e nuova cultura* (“Rassegna di Teologia”, novembre-dicembre 1976 [O2, p. 1411]).

<sup>53</sup> *Raccontai di aver visto Hanoi e fui quasi linciato*, “CS”, 14 aprile 1985 [AP, 1697].

<sup>54</sup> *Allah ci guarda dalla Torre Eiffel*, “Corriere d’informazione”, 7-8 aprile 1955 [AP, 356].

<sup>55</sup> *La bellezza di Capri*, “Il Resto del Carlino”, 20 agosto 1959 [O1, p. 1432].

<sup>56</sup> *Ibidem* [O1, p. 1433].

reportage su Parigi sono una precisa conseguenza del “curiosare”<sup>57</sup> del corrispondente: così si rivelano, fra l’altro, le vicende misteriose nel Grand Hôtel, la vita nascosta di una giovane esistenzialista inseguita dal narratore,<sup>58</sup> e i sogni segreti di una diciottenne che gli racconta tutto “senza sospettare nulla della [sua] curiosità”<sup>59</sup>. In URSS, un semplice libro letto da una ragazza sulla metropolitana moscovita può incuriosire l’autore tanto da farle una domanda “a bruciapelo”: “Secondo lei cos’è la libertà?”<sup>60</sup>. In questi casi, la curiosità diventa motore del racconto e fonte principale di informazione. Viceversa, un articolo si conclude nel momento in cui un luogo è stato “dissecat[o] fino all’osso dalla nostra curiosità”<sup>61</sup>, o quando una “domanda indiscreta”<sup>62</sup> dello scrittore-giornalista ha ridotto il suo interlocutore al silenzio. A Hanoi, l’autore non riesce ad attaccare discorso con gli abitanti,<sup>63</sup> e anche da Saigon deve tornare senza aver saziato la sua curiosità.<sup>64</sup>

Sebbene puntino a chiarire la realtà sociopolitica del paese visitato, le conversazioni del Parise reporter con gli abitanti locali spesso non hanno l’esito sperato. Le difficoltà di comunicazione sono particolarmente evidenti negli scritti giornalistici di *Cara Cina* in cui l’autore apprende relativamente poco nonostante i continui “interrogatori”<sup>65</sup>. La sua insistenza (“ho spesso insistito per pura smania di conoscenza”<sup>66</sup>) e la sua indignazione (“Questa volta non sto zitto. Dico che non è vero”<sup>67</sup> o “Non so trattenere la domanda”<sup>68</sup>) alla fine lo rendono soltanto “seccato e divertito”<sup>69</sup>. Il carattere spontaneo e istintivo di Parise si oppone, in questo modo, al discorso astratto dei comunisti cinesi.

---

<sup>57</sup> *Ma guarda chi si incontra! Pancho Villa redivivo*, “Corriere d’Informazione”, 25-26 febbraio 1955 [Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, p. 66].

<sup>58</sup> “Decisi perciò di fare una cosa molto semplice, l’avrei seguita, senza farlo vedere, finché non fosse andata a dormire” (*Françoise l’esistenzialista è pulita e profumata*, “Corriere d’Informazione”, 2-3 marzo 1955 [AP, 348]).

<sup>59</sup> *Non ci sono spettri e ci si balla di gusto*, “Corriere d’Informazione”, 25-26 marzo 1955 [O1, p. 1420].

<sup>60</sup> *Trent’anni di politica sovietica attraverso le stazioni del metrò*, “Settimo Giorno”, 17 marzo 1960 [O1, p. 1467].

<sup>61</sup> *In un vecchio club degno di Maugham*, “CS”, 14 agosto 1982 [AP, 1601].

<sup>62</sup> *Lungo la pista di Ho Ci-Min*, “CS”, 17 maggio 1970 [GP, p. 185].

<sup>63</sup> “tentavo inutilmente approcci con chi passeggiava: o non rispondevano o fuggivano” (*Dentro il “calvario” del Vietnam*, “CS”, 13 aprile 1975 [AP, 1325]).

<sup>64</sup> *La battaglia di Duc Co*, “L’Espresso Colore”, 21 maggio 1967 [GP, p. 64].

<sup>65</sup> “Il contadino mi guarda con sempre maggiore diffidenza, mugola, capisco che questo mio interrogatorio è una tortura” (*La comune: una grande illusione*, “CS”, 6 luglio 1966 [CC, p. 729]). Già nel primo reportage, l’autore parla di un suo “interrogatorio” anziché di un semplice dialogo (*Ma guarda chi si incontra! Pancho Villa redivivo*, “Corriere d’Informazione”, 25-26 febbraio 1955 [Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, p. 66]).

<sup>66</sup> *L’amore nella Cina di Mao*, “CS”, 31 luglio 1966 [CC, p. 764]. Il commento evoca anche l’insistenza di Parise quando parla con i militari in Biafra, due anni dopo (*L’ecatombe dei poveri*, “CS”, 13 agosto 1968 [GP, p. 126]).

<sup>67</sup> *Tra gli scolari di Nanchino*, “CS”, 8 luglio 1966 [CC, p. 734].

<sup>68</sup> *Il mistero del cinese nevrotico*, “CS”, 27 luglio 1966 [CC, p. 748].

<sup>69</sup> *Le donne bugiarde di Shangai*, “CS”, 28 luglio 1966 [CC, p. 755].

Più soddisfacenti sono invece le varie “tipologie sociali autentiche [...] poste ai margini delle mode e delle pose”<sup>70</sup>, da Crotti scoperte nel reportage del 1955 e in realtà reperibili in tutto il corpus giornalistico. Estasiato da ciò che è ‘diverso’, Parise si rivolge di buon grado agli emigrati arabi nella *banlieue* (avvertendo però che la capitale francese “cova in seno i futuri ribelli senza accorgersene”<sup>71</sup>), nonché ai famigerati *blousons noirs*, al cui solo nome le vittime “si sentono rizzare i capelli, muoiono di paura e solo a vedere una giubba nera in un bar, corrono a chiudersi nelle *toilettes*”<sup>72</sup>. Sente pure ammirazione per gli zingari, di cui deplora sì le “ahimè! mutate costumanze e tradizioni”<sup>73</sup>, e per artisti stravaganti come Luigi Ontani, che lo avrebbero sempre “incuriosito”<sup>74</sup> (cfr. Capitolo 8). Parise gradisce anche la compagnia degli omosessuali, descritti come “guastatori”<sup>75</sup> del perbenismo.

L’ebraismo occupa una posizione particolare in questa galleria di diversità culturale. Sin da giovane, questo popolo minoritario e sconosciuto, a torto considerato “straniero e parassita”<sup>76</sup>, avrebbe destato il suo “interesse costante di chiarire tutto ciò che risulta oscuro” e appunto una “grande curiosità”<sup>77</sup>. Il fascino della cultura ebraica traspare, per esempio, dall’articolo autobiografico *La capanna sull’albero*, in cui l’autore racconta della costruzione faticosa della sua casa veneta e l’impulso improvviso di cementarci le lapidi dei suoi antenati, di origine ebraica. In un altro scritto, si legge perfino che da bambino (vale a dire negli anni Trenta), Parise “volev[a] assolutamente essere *discriminato* come ebreo”<sup>78</sup>. Colucci nota che anche nelle ultime poesie del vicentino, la figura dell’ebreo è “assunta a simbolo per eccellenza dell’alterità e dell’esclusione”<sup>79</sup>.

La curiosità nel giornalismo parisiense non si riferisce dunque unicamente al carattere sincero e attento di chi scrive, ma anche alla messa in scena di “curiosità”, vale a dire di quegli elementi singolari e originali che, un tempo, si accumulavano nei famosi *cabinets*

---

<sup>70</sup> Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, cit., p. 48.

<sup>71</sup> *Allah ci guarda dalla Torre Eiffel*, “Corriere d’Informazione”, 7-8 aprile 1955 [AP, 356].

<sup>72</sup> *Una notte per Parigi con i “blousons noirs”*, “Corriere d’Informazione”, 27-28 novembre 1959 [AP, 522].

<sup>73</sup> *Gli itinerari di un uomo curioso*, “Settimo Giorno”, 14 giugno 1955 [AP, 366].

<sup>74</sup> *Il parapittore di Roma*, “CS”, 8 dicembre 1983 [A1, p. 1247].

<sup>75</sup> *Per questione di fair play marcino gli altri, non i gay*, “CS”, 25 novembre 1978 [AP, 1486].

<sup>76</sup> *L’ultimo sabato di Israele*, “L’Illustrazione Italiana”, aprile 1959 [O1, p. 1439].

<sup>77</sup> *Ibidem* [O1, p. 1438]. Anche nell’articolo *Ermes Jacchia: un’intelligenza fatta di umanità* (“Venezia”, 11 dicembre 1966 [AP, 808]), Parise parla del “mistero” dell’ebraismo.

<sup>78</sup> *I miei viaggi veri e immaginari*, “CS”, 24 ottobre 1982 [Quando la fantasia ballava il “boogie”, p. 162]. Corsivo mio.

<sup>79</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d’acqua*, cit., p. 144.

*de curiosités*.<sup>80</sup> Entrambi i significati del termine indicano, infatti, la volontà parisiense di guardare oltre il normale, chiarendo anche la sua collocazione problematica nel campo letterario.<sup>81</sup>

## Solitudine

“Ero un uomo solo che viveva solo, felice e infelice come sempre capita”<sup>82</sup>, scrive Parise in un articolo sulla sua casetta a Salgareda comprata nel 1970 (cfr. anche Capitolo 7). La solitudine, tratto distintivo evidenziato in vari scritti giornalistici parisiensi, corrisponde tanto a un desiderio di conoscenza individuale, quanto alla ritrosia a far parte del ceto intellettuale. In un pezzo di opinione sulla solitudine nella società contemporanea, quel “dramma per sempre più gente”<sup>83</sup> secondo la redazione del giornale, l'autore consegna un autoritratto estremamente solitario, incompatibile con le due ideologie italiane:

Se tutti gli uomini nascono con uguali diritti come dice il Vangelo e anche Marx, ma personalmente dubito che sia vero, è certo che ogni uomo nasce solo e tale rimane. [...] l'argomento, che mi è particolarmente caro, mi costringe a parlare in prima persona, a dare degli esempi per così dire dimostrativi della bellezza della solitudine, e, ahimè!, della mia personale solitudine.<sup>84</sup>

Lontano dai cattolici e dai comunisti, anche il Parise reporter preferisce spostarsi senza compagni di viaggio, così da sperimentare tutto da solo. A Parigi, lo si vede camminare solo nelle stradine di Montmartre,<sup>85</sup> cenare in una *brasserie* poco frequentata e dormire in un “misero alberguccio”<sup>86</sup>. La residenza diventa addirittura metafora dell'isolamento dello scrittore nel campo letterario italiano: “Mario Soldati, lui sì, abitava al Lancaster, ma lui poteva, doveva gettare il suo *manteau* di cachemire su un buon numero di *malles*. A me toccava, al massimo, Honorine e Raffatin, da solo”<sup>87</sup>. Contrario alla ricercatezza di

---

<sup>80</sup> Perciò non sorprende che Crotti ricorra al concetto di *Wunderkammer* per spiegare le poetiche di Comisso e Parise (Ilaria Crotti, *Wunderkammern*, cit.).

<sup>81</sup> La concezione positiva della curiosità richiama i famosi *Essais* di Michel de Montaigne, in cui la nozione di “attenzione” ha analoghe connotazioni di naturalezza, piacere, apertura al mondo e rispetto per la diversità. Interessante inoltre il fatto che il filosofo francese sottolinei l'importanza di un io osservante e l'insensatezza di una risposta definitiva in un esercizio perenne come la curiosità (cfr. Bénédicte Boudou e Nadia Cernogora, *Montaigne et la curiosité nonchalante*, “Camenae”, 2013, 15).

<sup>82</sup> Veneto “barbaro” di muschi e di nebbie, “CS”, 1 luglio 1984 [O2, p. 1536].

<sup>83</sup> Via dalla pazza folla: l'inferno o il paradiso, “Corriere della Sera Illustrato”, 28 luglio 1980 [AP, 1526].

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Settantacinque franchi spesi ben male, “Corriere d'Informazione”, 23-24 marzo 1955 [AP, 353].

<sup>86</sup> [Ci sarà ancora, in vita...], “CS”, 16 febbraio 1983 [LO, p. 104].

<sup>87</sup> *Ibidem*.

un Soldati, Parise preferisce dunque la solitudine per sviluppare una visione del mondo personale: così a Venezia (“l’ho conosciuta da solo senza guide”<sup>88</sup>), ma anche nel Biafra, devastato dalla guerra civile, dove egli si pone degli interrogativi “isolatamente”<sup>89</sup>.

Che Parise si senta solitario in mezzo all’intelligenza italiana risulta anche da *Vuoi fare del cinema?*, un articolo posteriore al successo del *Prete bello*, in cui racconta del suo arrivo nella capitale in cerca di un lavoro nel cinema: “Mi sentivo così dentro il mondo del cinema, *molto vicino*, comunque [...] a quel giro importante di persone che sostano da Rosati”<sup>90</sup>. L’idea stessa di non poter appartenere ai circoli di Fellini, Pasolini e tanti altri famosi avventori del locale di Piazza del Popolo stona naturalmente con la reputazione di Parise, vincitore del Premio Strega appena sei mesi prima. Il sentimento di solitudine torna nondimeno in alcuni saggi degli anni Settanta sull’educazione “repressiva”, in cui il giornalista ha l’impressione di doversi sempre “difendere dalle sassate”<sup>91</sup>, sentendosi perfino abbandonato dai suoi pochi compagni: “Anche tu, [Arrigo] Benedetti!”<sup>92</sup>, “anche tu, Alberto [Moravia]!”<sup>93</sup>.

La solitudine di Parise ben dimostra la doppia natura dell’ethos aristotelico, insieme carattere reale e costruzione retorica. La presentazione di sé come uomo che preferisce ragionare e vivere da solo e che detesta pure il suono del telefono<sup>94</sup> infatti contribuisce al suo posizionamento letterario e, soprattutto, intellettuale.

## Ozio

L’inoperosità è una quarta caratteristica con cui esprimere il proprio disaccordo con le azioni del prossimo. L’intellettuale ozioso, che osserva la realtà senza parteciparci e si annoia apertamente di fronte a discorsi che giudica vani, si oppone precisamente alla frenesia dei suoi colleghi. In Parise, i riferimenti al ‘padre dei vizi’ sono piuttosto scarsi, ma rilevano nondimeno il carattere restio di chi scrive.

In primo luogo, la fatica a scrivere può indicare un preciso disagio dello scrittore nel campo letterario contemporaneo. L’ozio parisiano traspare, per esempio, dal resoconto della costruzione di una casa nei pressi di Vicenza: in principio, il letterato “er[a] tutto

---

<sup>88</sup> Parise: *il mio Veneto*, “CS”, 7 febbraio 1982 [AP, 1550].

<sup>89</sup> *L’ultima notte nella foresta*, “CS”, 18 agosto 1968 [GP, p. 149].

<sup>90</sup> *Vuoi fare del cinema?*, “Corriere d’Informazione”, 15-16 gennaio 1955 [O1, p. 1123]. Corsivo mio.

<sup>91</sup> *Educazione sessuale del Nuovo Potere*, “CS”, 25 luglio 1976 [AP, 1389].

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Perché ripropongo una scuola repressiva*, “CS”, 20 giugno 1976 [AP, 1377].

<sup>94</sup> “Il telefono, che per altri versi detesto [...]” (*L’udito*, Playboy, ottobre 1980 [AP, 1534]). Il commento richiama l’incipit del racconto *Antipatia*, in cui “un uomo un po’ pigro [...] udì il telefono squillare in modo che gli parve antipatico” (*Antipatia*, “CS”, 8 giugno 1971 [SI, p. 47]).

preso da questa costruzione che pensav[a] avrebbe risolto la [sua] vita per sempre verso il lavoro maturo”<sup>95</sup>, qualche mese dopo desiste però dal progetto: “Lascero questa città, [...] i luoghi dove avrei dovuto lavorare tranquillo”<sup>96</sup>. In un altro testo, spiega che la sua città di nascita lo ha “abituato [...] a una vita tranquilla fatta di ozii fantastici”<sup>97</sup>. L’ozio, certamente reale,<sup>98</sup> si trasforma in *ethos* nel momento in cui Parise deve rispondere alla domanda formulata dalla redazione del “Corriere letterario”: “Che cosa ha preparato o sta preparando per l’anno nuovo?”. Invece di fornire una risposta concreta alla stregua dei suoi colleghi, egli inventa una conversazione con un amico immaginario:

... un amico ti incontra e ti chiede: “Che fai?”. Già in questo interrogativo appare la sicurezza che tu faccia qualcosa... ed è perciò un interrogativo morale. ... Puoi, a questo amico, raccontare delle balle? No, non puoi. Allora sei sincero e rispondi ciò che l’esame della tua condizione interiore ti detta. Gli rispondi: “Non lo so. Mi gratto”.<sup>99</sup>

L’ozio non discorda dunque soltanto dalla posa attiva degli altri intellettuali, ma evoca pure tratti quali l’insicurezza e la sincerità. Il “grattarsi” parisiano si ripete nella notizia biografica di Altarocca, avviata da Parise ma per forza conclusa dal critico stesso, poiché “[a] un certo punto [...] non se l’è più sentita di andare avanti lui”<sup>100</sup>. La presunta pigrizia rievoca finalmente i suoi “pochi e cattivi”<sup>101</sup> ricordi di scuola – pieni di “sonnolenze”<sup>102</sup>, “grandi pisoli”<sup>103</sup> e “date [...] dimenticate”<sup>104</sup> – che saranno ulteriormente elaborati nella narrativa (cfr. *infra*).

È chiaro che il vizio dell’ozio vada inteso come una riposta *sui generis* alla discussione sull’impegno politico in letteratura. Parlando con una giovane francese della filosofia di Kierkegaard, Parise nota che l’esistenzialismo, contrariamente alle proprie convinzioni, per lei non era “argomento di noia e di sonnolenza”<sup>105</sup>. L’articolo introduttivo sulla Cina maoista si conclude con l’immagine del nostro inviato speciale addormentato, scivolato

---

<sup>95</sup> *La capanna sull’albero*, “Corriere d’Informazione”, 21-22 settembre 1957 [O1, p. 1210]. Corsivo mio.

<sup>96</sup> *Farsi una casa*, “Il Resto del Carlino”, 22 aprile 1958 [O1, p. 1251]. Corsivo mio.

<sup>97</sup> *Se non foste italiano che vorreste essere francese, turco, tedesco, armeno?*, “Epoca”, 20 febbraio 1955 [AP, 341].

<sup>98</sup> Come risulta per esempio dal diario parisiano del 1976 (*I movimenti remoti e altri inediti*, cit., pp. 57-64).

<sup>99</sup> *La grande valigia del 1964*, “CS”, 29 dicembre 1963 [AP, 569].

<sup>100</sup> Claudio Altarocca, *Notizie biografiche*, in Id., *Goffredo Parise*, cit., p. 175.

<sup>101</sup> *La statua di Mao in canonica: i preti cinesi rinnegano il Papa*, “CS”, 12 giugno 1966 [CC, p. 676].

<sup>102</sup> *Con “Il crematorio” contesto la mia vita*, “CS”, 22 marzo 1970 [AP, 1071].

<sup>103</sup> G. Parise, “Il Caffè”, dicembre 1955 [AP, 392].

<sup>104</sup> *I romani*, “CS”, 6 marzo 1976 [AP, 1348].

<sup>105</sup> *Françoise l’esistenzialista è pulita e profumata*, “Corriere d’Informazione”, 2-3 marzo 1955 [AP, 348].

“sulle spalle di un soldato-bambino eccitatissimo”<sup>106</sup>. E di fronte a fenomeni nuovi come la pornografia, il saggista del “Corriere della Sera” prova “il disinteresse più completo e la noia”<sup>107</sup>. Questi esempi dimostrano quanto l’ozio faccia da contraltare agli argomenti in voga presso l’intelligenza della sua generazione.

## Libertà

Quanto appena esposto non implica però che Parise smentisse il ruolo dell’intellettuale nella società contemporanea: secondo il suo avviso, un discorso critico richiede infatti una totale indipendenza da influenze estranee – religioni o ideologie. Il suo appello alla libertà si appoggia su un ethos di uomo laico e apolitico, e perciò disobbediente.

Secondo Parise, il suo carattere “non religioso”<sup>108</sup> non è per niente eccezionale in un paese come l’Italia, in cui regna soltanto il materialismo cattolico. La sua condizione di “osservatore laico”<sup>109</sup>, invece, sarebbe singolare, poiché “[l]’uomo, specialmente oggi, in questo nostro segmento di storia [...] non vuole essere laico, guardare con i propri occhi e i propri strumenti mentali quello che accade”<sup>110</sup>. Essere laico, nel lessico del vicentino, significa per l’appunto non far parte della ‘religione’ intellettuale contemporanea e per estensione non identificarsi con nessun dogmatismo ideologico. Il laicismo parisiense si trova quindi in mezzo, o meglio *al di là*, delle due ideologie che si stavano scontrando a livello mondiale.

L’autore è altrettanto laico in ambito politico, aspetto di cui egli non si sarebbe mai “interessato”<sup>111</sup>. La sua estraneità alla politica si palesa, per esempio, in *Arte e politica*, in cui risponde alle molteplici accuse di disimpegno attraverso una serie di negazioni:

Sei uno scrittore disimpegnato (brutta parola che vuol dire che *non* mi occupo di politica, *non* faccio politica di partito, *non* mi “politicizzo”).  
[...] sì, *non* mi “politicizzo” (che verbo!), *non* ho accettato mai la tessera di *nessun* partito politico, *né* ho mai “fiancheggiato” partiti politici [...]. *Non* aspiro a favori politici [...], *non* desidero entrare in Parlamento, *non* amo i comizi.<sup>112</sup>

<sup>106</sup> L’autorità di Mao detta legge perfino negli affetti domestici, “CS”, 5 giugno 1966 [CC, p. 658].

<sup>107</sup> La pornografia italiana è troppo seria, “CS”, 15 gennaio 1976 [AP, 1337].

<sup>108</sup> La Chiesa al governo, “CS”, 1 dicembre 1974 [VV, p. 162]; Una sconfitta senza stile, “CS”, 24 luglio 1975 [AP, 1330]. Si veda anche *Quei cattolici di Brideshead*, “CS”, 24 marzo 1983 [AP, 1638].

<sup>109</sup> Avrebbe potuto vincere nel grande labirinto, “CS”, 1 ottobre 1978 [AP, 1485].

<sup>110</sup> Io vidi i fantocci tra le quinte di Hanoi, “CS”, 9 gennaio 1979 [AP, 1489].

<sup>111</sup> Parise: il mio Veneto, “CS”, 7 febbraio 1982 [AP, 1550].

<sup>112</sup> *Arte e politica*, “CS”, 28 novembre 1972 [AP, 1187].

In altre occasioni, evidenza di non essere “politico”<sup>113</sup> o “politico sottile”<sup>114</sup>, talvolta per permettersi un errore di interpretazione, talaltra per denunciare lo stato delle cose alla Pasolini, per esempio in un articolo relativo alla strage di Bologna.

Il “no” parisiense è un rifiuto di qualsiasi ‘sovrastruttura’, nuovamente basato su una *tabula rasa* da cui scrutare persone, cose e situazioni. Secondo la sua ottica, un artista (o un autore) dovrebbe essere “libero e disobbediente, mai servo di nessuno [...] sempre e comunque all’opposizione”<sup>115</sup>, ritratto che coincide con il suo ethos come presentato in parecchi scritti giornalistici: un carattere “libero”<sup>116</sup> ed “eretico”<sup>117</sup>, senza rispetto per le gerarchie.<sup>118</sup> Colpisce che l’autore ricorra anche a questo ethos per criticare un politico come Marco Pannella del Partito Radicale, in generale stimato in quanto “uomo *insolito* nel panorama politico”<sup>119</sup>. L’intolleranza parisiense verso strutture fisse risulta pure dal suo conseguente rifiuto di firmare manifesti, scelta che lo oppone diametralmente agli “intellettuali” francesi e italiani a Cuba nel 1967. In *Lontano*, Parise rievoca la scena che non a caso si svolgeva in un albergo di appartenenza ideologica mutevole:

... all’Habana Libre, ex Hilton, fu fatta girare una carta tra gli intellettuali che incitava gli stessi a prendere subito le armi, contro chi non si sa. [...] Si trattava di firmare, cosa che tutti fecero immediatamente [...], ma io mi rifiutai denunciando il tutto come una suprema *connerie*.<sup>120</sup>

In Cina, la sua indipendenza avrebbe invece dato luogo a commenti quali “Come? Non ero marxista? O non diventavo comunista? Che cosa strana! Che tipo curioso!”<sup>121</sup>. Laico, indipendente, e apparentemente ignaro di categorie ideologiche, anche il columnist di

---

<sup>113</sup> “sbagliavo, perché non sono un politico” (*Ma allora ci vuole un referendum per salvare anche i polli*, “CS”, 24 agosto 1980 [AP, 1531]).

<sup>114</sup> “noi non siamo politici sottili” (*Vandalismo all’italiano*, “Il Lavoro”, 5 agosto 1980 [AP, 1527]).

<sup>115</sup> *La pornografia italiana è troppo seria*, “CS”, 15 gennaio 1976 [AP, 1337].

<sup>116</sup> “sono, per indole e forse per poco tempo ancora, un uomo libero” (*La vita che palpita alla macchia*, “CS”, 6 luglio 1970 [GP, p. 239]).

<sup>117</sup> Parise evidenzia la sua “eresia ideologico-politica” nonché la sua “disobbedienza civile” in *Perché ripropongo una scuola repressiva*, “CS”, 20 giugno 1976 [AP, 1377].

<sup>118</sup> “non ho alcun rispetto per le gerarchie” (*Che cosa ho imparato nelle settimane trascorse tra i moribondi del Biafra*, “L’Espresso Colore”, 8 settembre 1968 [GP, p. 157]). Già da giovane egli avrebbe provato “disprezzo e antipatia e diffidenza verso balilla, avanguardisti e gerarchi perché li giudicav[a] obbedienti” (*La pornografia italiana è troppo seria*, “CS”, 15 gennaio 1976 [AP, 1337]).

<sup>119</sup> *Caro Pannella, un video come il nostro non vale la tua vita*, “CS”, 3 maggio 1976 [AP, 1371]. Corsivo mio.

<sup>120</sup> *Quel Castro simile a un fratone barocco*, “CS”, 4 marzo 1983 [LO, pp. 106-107]. Anche nella sua lettera aperta a Pannella, Parise sottolinea: “non firmo mai niente” (*Caro Pannella, un video come il nostro non vale la tua vita*, “CS”, 3 maggio 1976 [AP, 1371]).

<sup>121</sup> *Cara Cina*, “CS”, 2 agosto 1966 [CC, pp. 773-774].



*Parise risponde* invita i suoi lettori a seguire il suo esempio etico divergente: “Dobbiamo disobbedire”<sup>122</sup>.

Sempre in modi diversi, le caratteristiche personali qui elencate contribuiscono insieme al posizionamento dello scrittore-giornalista nel campo letterario e alla giustificazione dello stesso. Candido, curioso, solitario, ozioso o libero, gli *ethè* parisiani racchiudono tutti una connotazione di rifiuto e di diversità.

### 6.1.2 Costruzioni dell’io narrante

Per quanto riguarda gli io narranti non direttamente riconducibili alla figura autoriale, occorre distinguere tra l’ego autofinzionale di molta narrativa parisiana, e i narratori in prima persona che si trovano invece in un universo completamente fittizio, lontano dal mondo dell’uomo-scrittore.

#### Un ragazzo autofinzionale

Gran parte della narrativa breve parisiana – dai primi articoli fino ai *Ricordi vicentini* – si trova sul confine tra autobiografia e finzione. La preferenza per l’autofinzione è stata rilevata da due amici-critici, La Capria e Naldini, che ricordano che il vicentino “sapeva raccontare senza scomporsi, e con particolari così inconcepibili, che alla fine il fatto che fosse tutto vero o tutto inventato era solo una questione secondaria”<sup>123</sup>, e parlano pure di “una costellazione di fatti e di ricordi che hanno lasciato sempre il dubbio se fossero reali o immaginari”<sup>124</sup>. Significativa è anche l’osservazione metanarrativa dello scrittore in una prefazione a un libro sugli antichi mestieri veneziani, che in un primo tempo era stata pubblicata sul “Corriere”: “Goffredo Parise, scrittore tuttora vivente (?), dice [...] di aver visto e conosciuto di persona uno o più di questi tipi che giravano per via [...]. Ma si sa, Goffredo Parise era un romanziere (o ci si sbaglia?) e potrebbe avere inventato tutto, o semplicemente testimoniare a *posteriori*”<sup>125</sup>. È proprio su questa continua confusione narrativa che si costruisce l’identità parisiana.

I racconti autofinzionali invitano a scrutare il carattere parisiano latente nei ritratti dei narratori e personaggi da lui presentati (cfr. *infra*). Si tratta di chiarire il legame tra la postura esplicita dello scrittore-giornalista e le sue eventuali metamorfosi narrative.

---

<sup>122</sup> *La morale deformata*, “CS”, 19 maggio 1974 [VV, p. 61]. Anche in *La democrazia è rumorosa* (“CS”, 8 luglio 1974 [VV, p. 83]), l’autore incita un suo lettore alla disobbedienza.

<sup>123</sup> Raffaele La Capria, *Letteratura e salti mortali*, in Id., *Opere*, cit., p. 1247.

<sup>124</sup> Nico Naldini, *Il solo fratello*, cit., p. 15.

<sup>125</sup> *Elegia dell’ambulante*, “CS”, 12 luglio 1980 [AP, 1524].

Con questa scelta, la nostra ricerca si riallaccia al metodo di D'Orlando, che negli atti del convegno di Caen fa la seguente osservazione circa i personaggi dei romanzi parisiiani: "L'innocent – le candide –, le curieux, l'interrogateur incessant du monde. Derrière ces qualificatifs propres à tant de personnages de ses œuvres, il est tentant de déceler une manière d'autoportrait en clair-obscur de Goffredo Parise."<sup>126</sup>

Anche nel lavoro giornalistico si coglie un tale "autoritratto" – o ethos – in filigrana, soprattutto negli articoli che contengono dei ricordi d'infanzia: le avventure del Parise fanciullo nel Veneto degli anni Trenta sembrano, appunto, preannunciare la situazione irregolare dell'uomo maturo. L'intuito del piccolo io narrante richiama, inoltre, l'elogio parisiiano della giovinezza (cfr. Capitolo 7) e alcune metafore che verranno interpretate nel Capitolo 8.

Il *candore* del narratore in prima persona traspare solo occasionalmente nei racconti di Parise, e si riferisce nella maggior parte dei casi alla povertà in cui sarebbe cresciuto: si rappresentano, per esempio, dei ragazzi indigenti ("noi soldi non ne avevamo"<sup>127</sup>) o un io narrante che, sebbene "poco abituato all'abbondanza"<sup>128</sup> e pure "bisognoso"<sup>129</sup>, viene agghindato dalla madre e dalla nonna che "desideravano farmi entrare nella high [sic] society dei bambini di Vicenza a cui non appartenevo"<sup>130</sup>. L'esclusione dal benessere è una prima variante della diversità parisiiana.

Di gran lunga più notevole è tuttavia la ripetuta messa in scena di io narranti indiscreti che, come il Parise giornalista, non sanno mai "trattenere la curiosità"<sup>131</sup>. In *Gli americani a Vicenza*, un racconto del 1958 che descrive la permanenza di soldati statunitensi nella caserma Ederle, il lettore non sa niente del carattere del narratore anonimo a eccezione della sua voglia di capire la cultura straniera dei nuovi arrivati, talvolta nascondendosi per scoprire novità, o per non "far[si] vedere da tutta la città con [un] americano"<sup>132</sup>. In questo modo, l'io narrante è un mero osservatore della società vicentina, che non vuole prendere le parti e che descrive i movimenti degli altri. Il tutto comporta un "singolare effetto straniante"<sup>133</sup>, per dirla con le parole di Marazzi.

---

<sup>126</sup> Vincent D'Orlando, *Les palimpsestes d'un candide*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 42.

<sup>127</sup> *La voglia di sciare*, "Il Giornale di Vicenza", 20 gennaio 1985 [AP, 1689].

<sup>128</sup> *I coniugi Sparagna*, "Settimo Giorno", 21 aprile 1955 [O1, p. 1130].

<sup>129</sup> *I parenti poveri*, "Il Resto del Carlino", 2 ottobre 1955 [O1, p. 1134].

<sup>130</sup> *Quel carnevale all'Eretenio*, "Il Giornale di Vicenza", 3 marzo 1985 [AP, 1692].

<sup>131</sup> *Gli americani a Vicenza*, "L'Illustrazione Italiana", agosto 1958 [O1, p. 1281]. Corsivo mio.

<sup>132</sup> *Ibidem* [O1, p. 1282].

<sup>133</sup> Martino Marazzi, *Diarismo e giornalismo critico di Goffredo Parise*, in *Id., Little America*, cit., p. 167.

In alcuni casi, la curiosità dell'io narrante genera la trama del racconto, per esempio quando egli si informa presso un vicino di casa su un rumore particolare e si reca poi sul posto per scoprire la verità,<sup>134</sup> entra in un portone lasciato aperto,<sup>135</sup> o inizia a osservare una monaca con il suo cannocchiale, data la sua “terribile indiscrezione”<sup>136</sup>. Il desiderio di conoscenza contrassegna anche il narratore adulto di una trilogia apparsa sul “Resto del Carlino” nel 1957, smarrito in una burocrazia ministeriale eppure disposto a capire quel ambiente: “Desideravo piuttosto conoscere gli impiegati [...] desideravo sapere da loro perché erano di così cattivo umore quando fuori splendeva il sole”<sup>137</sup>. Come nelle corrispondenze di Parise (cfr. sopra), una rivelazione può invece bastare “per placare la [sua] curiosità che era durata esattamente dieci anni”<sup>138</sup>, e per concludere il racconto in questione.

L'intuizione iniziale di solito non tradisce l'io narrante: in un racconto evidenzia, per esempio, di non aver “sbagliato”<sup>139</sup> circa lo svolgimento di una storia amorosa, e presso un antiquario è preso dalla “certezza di un avvelenamento generale”<sup>140</sup>, atteggiamento che gli procura subito l'odio del raccoglitore d'arte, “per le mie troppo attente occhiate [...] per i miei dubbi palesi, ed espressi”<sup>141</sup>. Questo chiasmo dimostra quanto l'incredulità del narratore, e la sua stessa volontà di scoprire tutto isolatamente, lo emarginino dalla normalità. Talvolta non riesce neppure a comunicare le sue scoperte ai suoi conoscenti, situazione che porta a conclusioni quali “Nessuno ha capito nulla”<sup>142</sup> o “Ma allora, ero io il solo ad averlo visto? Non aveva occhi il mondo?”<sup>143</sup>.

Colpisce, del resto, che non pochi racconti in prima persona forniscano delle *tranches de vie* di persone anomale.<sup>144</sup> In questi casi, il narratore non è che il cronista, affascinato

<sup>134</sup> Per esempio in *La fabbrica dei dispetti*, “Il Resto del Carlino”, 27 ottobre 1957 [O1, pp. 1227-1231].

<sup>135</sup> “ero curioso, entrai” (*Ritrovai il Gran Balì in veste di medico*, “CS”, 7 maggio 1982 [LO, p. 18].

<sup>136</sup> *Una tentazione*, “Il Resto del Carlino”, 19 novembre 1955 [O1, p. 1152]. Anche l'Ulisse moderno dei *Ricordi immaginari* è in cerca di “[v]irtude e conoscenza” (*Quel sapore di paradiso*, “CS”, 2 giugno 1983 [O2, p. 1273]).

<sup>137</sup> *Un figaro e un rappresentante di profumi fra gli incartamenti del Debito Pubblico*, “Il Resto del Carlino”, 30 aprile 1957 [AP, 460]. Gli altri due articoli di queste serie narrativa sono *Si smarriscono anche gli uscieri nei labirinti delle sedi ministeriali* (26 aprile 1957) e *Liquidate oggi con poche lire le sottoscrizioni di antichi prestiti* (18 maggio 1957).

<sup>138</sup> *Il lungo segreto di Maria Celeste*, “CS”, 14 maggio 1982 [LO, p. 23].

<sup>139</sup> *Otello secondo*, “Corriere d'Informazione”, 25-26 gennaio 1958 [O1, p. 1238].

<sup>140</sup> *L'antiquario*, “Il Resto del Carlino”, 13 dicembre 1966 [O1, p. 1181].

<sup>141</sup> *Ibidem* [O1, p. 1182].

<sup>142</sup> *Cielo e champagne*, “Il Resto del Carlino”, 17 febbraio 1957 [O1, p. 1201].

<sup>143</sup> *Innamorarsi a dodici anni*, “CS”, 23 maggio 1982 [LO, p. 26].

<sup>144</sup> Gialloredo individua varie “figure tragicomiche, lievemente menomate o segnate da difetti e da innocue manie che, col tempo, li condannano alla emarginazione e alla follia” in alcuni racconti giovanili di Parise (Andrea Gialloredo, *La parola trasparente*, cit., p. 106).

dalla diversità altrui. Spesso sono i compagni di scuola meno ‘regolari’ ad attirare la sua attenzione: il contadino testardo Zaltròn,<sup>145</sup> l’enigmatico Franco, la cui “stravaganza [...] superava ogni limite”<sup>146</sup> e l’ebreo Blumenfeld, di nuovo elevato a simbolo della diversità grazie alla – assai ironica – “intima diplomazia cattolica della [sua] antica provincia”<sup>147</sup>. Passa anche in rassegna un concittadino “un tantino fuori moda”<sup>148</sup>, un amico orfano,<sup>149</sup> un conoscente perseguitato,<sup>150</sup> una scrocona “senza amicizie”<sup>151</sup>, un coetaneo ozioso e “perfino disobbediente”<sup>152</sup> che si iscrive al seminario, e infine l’esotica Josephine, il cui nome “suona costante nel ricordo degli anni di fanciullezza e adolescenza”<sup>153</sup>. La scelta di queste figure atipiche richiama le ‘curiosità’ elencate dal Parise giornalista.

I ricordi autofinzionali nella narrativa breve parisiense costruiscono pure l’immagine di un fanciullo solitario e “chiuso in casa tra le sottane di [sua] madre e di [sua] nonna”<sup>154</sup>. La *solitudine* del giovane Parise risulta, per esempio, dal racconto sulla governante Etta (“Ero un ragazzino solitario”<sup>155</sup>) e da un articolo della rubrica *Lontano*, in cui lo scrittore ricorda se stesso da bambino, appoggiato al balcone di un palazzo osservando i ragazzi per strada nonché un suo vicino di casa coetaneo, che era “condannat[o] alla medesima sorte: quella di dover stare in casa mentre essi battagliavano con la neve”<sup>156</sup>. Il balcone, qui, diventa una vera e propria *scenografia* (cfr. Capitolo 5) che rappresenta la posizione marginale dello scrittore-intellettuale maturo, ‘costretto’ alla diversità. La metafora del balcone appare per la prima volta nella notizia autobiografica in terza persona inserita nella monografia di Altarocca, chiarendo ulteriormente il potenziale retorico inerente alla ricostruzione della propria vita:

La madre e la nonna [...] lo tengono in casa e lo separano dai suoi coetanei, ragazzi di strada del quartiere, i cui giochi e avventure egli guarda da un balcone al terzo

---

<sup>145</sup> *Un mestiere di fantasia*, “Il Resto del Carlino”, 15 gennaio 1956 [O1, pp. 1166-1171].

<sup>146</sup> [Era un mio compagno di scuola...], “CS”, 28 settembre 1982 [LO, p. 56]. Franco è anche il protagonista di *Ritratto di un avaro*, dove si oppone alla sua famiglia “ben vestita e altera sia per la posizione sociale che per quella politica” con dei vestiti ineleganti (“Il Resto del Carlino”, 18 dicembre 1955 [O1, p. 1161]).

<sup>147</sup> *Un compagno di scuola*, “Il Resto del Carlino”, 6 novembre 1955 [O1, p. 1147].

<sup>148</sup> *Le belle speranze*, “Il Resto del Carlino”, 6 gennaio 1957 [O1, p. 1185].

<sup>149</sup> *Le cugine*, “Il Resto del Carlino”, 15 maggio 1958 [O1, pp. 1276-1280].

<sup>150</sup> *La doppia vita del nano Tod*, “CS”, 12 novembre 1982 [LO, pp. 72-75].

<sup>151</sup> *Cielo e champagne*, “Il Resto del Carlino”, 17 febbraio 1957 [O1, p. 1197].

<sup>152</sup> *Vocazioni*, “Il Resto del Carlino”, 27 gennaio 1957 [O1, p. 1191].

<sup>153</sup> *Josephine*, “Il Resto del Carlino”, 24 gennaio 1958 [O1, p. 1232].

<sup>154</sup> *Cielo e champagne*, “Il Resto del Carlino”, 17 febbraio 1957 [O1, p. 1196].

<sup>155</sup> *Il misterioso segreto di Fräulein Etta*, “CS”, 10 agosto 1983 [AP, 1649].

<sup>156</sup> [Fu lo squittio di una carrucola...], “CS”, 2 gennaio 1983 [LO, p. 91].

piano di un casamento. Il bambino conosce [tante cose], ma sempre dall'esterno, dal suo balcone reale e ideale.<sup>157</sup>

La protezione garantita dalla madre è, naturalmente, legata alla sua condizione di figlio illegittimo: l'8 dicembre 1929, festa dell'Immacolata Concezione,<sup>158</sup> Goffredo era nato da padre sconosciuto. È certo che l'etichetta di figlio del peccato<sup>159</sup> in Parise ha causato un senso di colpa e la consapevolezza di una diversità congenita: ne sono prova, fra l'altro, il suo romanzo incompiuto *Arsenico*, che racconta la storia di un feto "non sancit[o] dalle leggi, irregolare, illegittim[o] dunque"<sup>160</sup>, e l'incipit di *Il prete bello*, in cui Don Gastone e la signorina Immacolata discutono sull'idea di far recitare in chiesa una "pecorella mal tenuta"<sup>161</sup> come il figlio di n.n. Sergio.

La situazione familiare irregolare di Parise torna anche in alcuni scritti giornalistici, non ultimamente in *L'aceto sulle ferite*, il racconto scandaloso pubblicato su "Il Borghese" di Longanesi (cfr. Capitolo 4). In esso, la punizione del narratore, costretto a rimanere a scuola per finire un *penso*, evoca un peccato più sostanziale. L'io narrante ragiona: "Non avevo un padre; presto don Claudio mi avrebbe detto in un orecchio: 'Tu sei senza papà, non è vero?' e io pur non sapendo che cosa volesse dire, sentivo che era una cosa molto brutta e piena di peccato e che ero perciò diverso dagli altri"<sup>162</sup>. In altri articoli, l'autore ricorda che da bambino egli si riteneva "discriminato"<sup>163</sup> se non un "peccatore"<sup>164</sup>.

Il carattere solitario del narratore-autore emerge infine dal racconto autobiografico *Descrizione di una farfalla*, in cui l'io narrante appena sposato dichiara di non essersi mai integrato in una classe sociale determinata, data la sua illegittimità:

Ho voluto [...] festeggiare tra me e me il matrimonio e convincermi che entravo a far parte da quel momento di una società che si chiama borghese a cui non ho mai appartenuto. In realtà non ho mai appartenuto a nessuna società, la mia famiglia anch'essa non ha mai appartenuto a una società particolare, bastarda com'è [...].<sup>165</sup>

<sup>157</sup> Claudio Altarocca, *Notizie biografiche*, in Id., *Goffredo Parise*, cit., p. 175.

<sup>158</sup> L'ironia della sorte è stata rilevata da Luisa Accati (*Da Immacolata a Fedora: un itinerario sentimentale*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 127).

<sup>159</sup> Per un approfondimento di questo tema rinvio a Jessy Carton, *Goffredo Parise, 'figlio del peccato' senza Chiesa, "Mnemosyne o la costruzione del senso"*, 2015, 8, pp. 87-98.

<sup>160</sup> *Arsenico*, in O2, p. 547.

<sup>161</sup> *Il prete bello*, in O1, p. 304.

<sup>162</sup> *L'aceto sulle ferite*, "Il Borghese", 15 ottobre 1953 [O1, p. 1085].

<sup>163</sup> *I miei viaggi veri e immaginari*, "CS", 24 ottobre 1982 [*Quando la fantasia ballava il "boogie"*, p. 162].

<sup>164</sup> G. Parise, "Il Caffè", dicembre 1955 [AP, 392].

<sup>165</sup> *Descrizione di una farfalla*, "L'Approdo Letterario", dicembre 1977 [O2, p. 520].

Il giovane protagonista non risulta “molto adatto al matrimonio”: a suo avviso, la stessa stanza matrimoniale “mostra qualche cosa di schematico e di legalizzato, di perentorio, di obbligatorio”<sup>166</sup>. Il racconto divertente suggerisce che la mancanza di una famiglia ‘in regola’, oltre a comportare solitudine, consenta anche di rivendicare la propria libertà. L’ethos del bastardo, incapace di conformarsi a qualsiasi gruppo o struttura, appare del resto su “L’Approdo Letterario”, rivista che presuppone un posizionamento immediato nel campo della letteratura.

L’ozio in quanto tale non contraddistingue gli io narranti dei racconti brevi di Parise, ma l’idea di una opposizione alla frenesia degli altri sottende sì la messa in scena di scuole e classi in cui il narratore occupa sempre il posto dell’ultimo. Con questa scenografia, l’io autofinzionale, e con lui anche lo scrittore, sembra voler prendere le distanze dai primi e dai maestri, incarnazioni di perfezione e di obbedienza. In altri scritti giornalistici, la gerarchia scolastica si trasforma in una metafora atta a criticare *direttamente* il discorso e il comportamento di colleghi intellettuali (cfr. Capitolo 8).

L’io narrante, condannato alla posizione di ultimo di classe, è di solito invidioso della “bravura”<sup>167</sup> dei primi, che suscitano l’ammirazione dei loro compagni di scuola mentre egli stesso rimane “uno scolaro qualunque”<sup>168</sup>. In un altro articolo di ricordi, pubblicato sul “Corriere della Sera” all’inizio dell’anno scolastico 1981-82, il giornalista si descrive addirittura come “asino”: “sempre promosso per il rotto della cuffia forse per mie virtù tutt’altro che scolastiche. [...] In italiano sono arrivato a prendere anche tre zeri, perché uno non bastava. La ragione? Sempre fuori tema.”<sup>169</sup> La scuola causa noia, insofferenza, anzi “antipatia”, in quanto impedisce al piccolo di esplorare la vita di fuori, dove egli si fida, invece, della “formidabile scuola”<sup>170</sup> dell’esperienza. Il contrasto tra dentro e fuori, cultura e natura, spicca anche in un racconto di *Ricordi vicentini*, in cui l’autore richiama la fine dell’estate 1940 a Vicenza: “presto [...] sarebbe arrivata la scuola. Bastava questa parola per evocare l’autunno e l’inverno. Una parola triste, fredda, senza odori, mesi di reclusorio ad annoiarsi [...] senza imparare mai niente”<sup>171</sup>.

La continua “distrazione”<sup>172</sup> in classe, anziché costituire un vero problema, equivale piuttosto a un rifiuto simbolico di qualunque sistema di distinzione, e propone insieme

---

<sup>166</sup> *Ibidem* [O2, p. 522].

<sup>167</sup> *L’aceto sulle ferite*, “Il Borghese”, 15 ottobre 1953 [O1, p. 1084].

<sup>168</sup> *Un compagno di scuola*, “Il Resto del Carlino”, 6 novembre 1955 [O1, p. 1148].

<sup>169</sup> “*Ero asino, ma con tante speranze al primo giorno di scuola*”, “CS”, 16 settembre 1981. L’articolo non si trova negli Archivi Parise.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ricordi vicentini*, “Il Giornale di Vicenza”, 25 novembre 1984 [AP, 1677].

<sup>172</sup> *Ritrovai il Gran Balì in veste di medico*, “CS”, 7 maggio 1982 [LO, p. 19].

una forma di conoscenza alternativa a quella scolastica. Il giovane narratore preferisce contare sul proprio buon senso per farsi una opinione: grazie alla sua spregiudicatezza, riesce per esempio a determinare subito che un professore d'università, rispettato dalla sua famiglia, è in realtà “ultrafesso”<sup>173</sup>. Grazie alla sua logica elementare, può predicare che la Germania e l'Italia, che su una carta geografica risultano piccolissime rispetto a USA e URSS, avrebbero perduto la guerra.<sup>174</sup> La testardaggine da “Gianburrasca”<sup>175</sup>, che gli permette di scoprire tutto da solo, spiega insomma la sua condotta “disordinat[a] e ribelle”<sup>176</sup> in classe. In una lettera aperta a un suo vecchio amico “zelante”, il narratore spiega: “ero un pelandrone per noia e altri entusiasmi che a te mancavano”<sup>177</sup>.

L'io autofinzionale si sente altrettanto a disagio nei riguardi della Chiesa cattolica, il cui sistema di contraccambio egli non riesce a capire.<sup>178</sup> L'opposizione del fanciullo a questa istituzione politica, simbolo di obbedienza, nuovamente assume il senso di una rinuncia al ‘gregge’ in nome della *libertà* individuale. La sua eresia traspare, per esempio, dal suo non voler entrare in chiesa durante un funerale,<sup>179</sup> e dai suoi dubbi circa la costruzione di una chiesa, sovvenzionata dagli alunni della scuola primaria: tocca a loro, o meglio ai loro genitori, comprare gli “ipotetici mattoni”<sup>180</sup>, ognuno dei quali equivale a un bollino su una tessera: “Chi ha molte di queste tessere, e quindi è ricco, è benvenuto e baciato da tutti i sacerdoti insegnanti”<sup>181</sup>. L'immagine dell'edificio religioso in via di costruzione su un *terrain vague* accanto alla scuola appare per la prima volta in *L'aceto sulle ferite* (1953), e riemerge in un ricordo della rubrica *Lontano* (1982), in cui Parise si chiede se la chiesa intanto sarebbe già “in piedi”<sup>182</sup>. L'elaborazione più sostanziale di questa storia si trova tuttavia in *La Politica*, un romanzo incompiuto dei primi anni Settanta che racconta dei primi incontri (o scontri) del piccolo Giorgio-Giacomo con la politica in un periodo che va dal culmine del fascismo alla nascita della Repubblica Italiana, e che corrisponde con

---

<sup>173</sup> [Il padre, un professore d'università...], “CS”, 16 ottobre 1982 [LO, p. 59].

<sup>174</sup> *Il misterioso segreto di Fräulein Etta*, “CS”, 10 agosto 1983 [AP, 1649].

<sup>175</sup> *Ibidem*. Il soprannome si riferisce al protagonista capriccioso del *Giornalino di Gian Burrasca*, romanzo per ragazzi dell'inizio del Novecento.

<sup>176</sup> *Una falsa amicizia*, “Il Resto del Carlino”, 7 dicembre 1957 [AP, 472].

<sup>177</sup> *Ibidem*. Significativi anche sintagmi come “grammatiche politiche” e “farmacologia della sinistra”, materie scolastiche che rimangono oscure agli occhi di un ultimo della classe attirato dal mondo *extra muros* (*L'uomo senza radici*, “CS”, 1 febbraio 1976 [NY, p. 1011]; *Padri e figli*, “CS”, 18 agosto 1974 [VV, p. 108]).

<sup>178</sup> Si pensi per esempio al “mistico dare e avere” descritto in *Gli occhiali*, “Il Borghese”, 1 febbraio 1954 [O1, p. 1113].

<sup>179</sup> “tutti entrarono e io restai fuori” (*Onoranze funebri*, “Il Corriere di Trieste”, 18 febbraio 1953 [AP, 272]).

<sup>180</sup> [Il padre, un professore d'università...], “CS”, 16 ottobre 1982 [LO, p. 59].

<sup>181</sup> *L'aceto sulle ferite*, “Il Borghese”, 15 ottobre 1953 [O1, p. 1082].

<sup>182</sup> [Il padre, un professore d'università...], “CS”, 16 ottobre 1982 [LO, p. 59].

l'infanzia e l'adolescenza di Goffredo Parise. L'incipit di questo dattiloscritto rivelatore, conservato nell'archivio a Roma, riprende appunto l'episodio dell'"edificanda chiesa":

Era quasi appena nato quando cominciarono a rompergli le scatole con la politica. Lui non lo sapeva, non sapeva nemmeno cosa volesse dire politica ma politica era. Giorgio aveva sei anni quando entrò in una scuola di preti per frequentare la prima elementare. Dopo pochi giorni il maestro [...] distribuì una tesserina per ogni scolaro. [...] Era la prima tessera di partito che Giorgio ebbe nella vita.<sup>183</sup>

Anche qui il protagonista si sente sempre e comunque "diverso dagli altri"<sup>184</sup>, incapace di adattarsi a un ambiente bigotto come la Vicenza degli anni Trenta. La sua critica nei confronti della Chiesa riappare in diversi dei suoi romanzi, in particolare in *Il prete bello*, ritenuto "offensivo"<sup>185</sup> dal Vaticano. Colucci ricorda che "i caratteri detestabili associati da Parise al frequente svolazzare di tonache [...] si avverte, come un sinistro bisbiglio, in molte delle sue opere"<sup>186</sup>. Per la nostra ricerca, conta anzitutto il carattere autoriale da scoprire tra le righe: uno scrittore che sarebbe stato laico sin dalla prima elementare e "cattolico fino [a] tredici anni"<sup>187</sup>, vale a dire da quando aveva "l'età per discernere"<sup>188</sup>.

La rassegna svela molteplici rapporti tra il carattere del giornalista e le sue rivisitazioni narrative: l'io narrante dei racconti brevi parisiani si mostra spregiudicato e irregolare quanto lo scrittore-intellettuale stesso. La nostra analisi evidenzia come il genere detto autofinzionale racchiuda una dimensione retorica attinente sia alla figura autoriale sia al suo discorso critico.

## Io narranti alternativi

Quasi tutti i narratori in prima persona della narrativa breve parisiana si riferiscono in qualche modo alla biografia dello scrittore. Le eccezioni a questa regola si articolano in due categorie: da un lato, si trovano gli io inetti di *Il crematorio di Vienna*; dall'altro, una schiera di individui conformisti decisamente opposti al carattere del vicentino.

---

<sup>183</sup> *La politica*, dattiloscritto inedito, p. 1.

<sup>184</sup> Ivi, p. 60.

<sup>185</sup> Mauro Portello, *Notizie sui testi*, in O1, p. 1585.

<sup>186</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 173.

<sup>187</sup> G. Parise, "Il Caffè", dicembre 1955 [AP, 392].

<sup>188</sup> Quest'ultima parola viene utilizzata da Parise nell'intervista "*Che chierichetto, svenivo per l'odore dell'incenso*", apparsa su "Il Giornale di Vicenza", 22 dicembre 1984 [AP, 1683].



In un articolo autocritico intitolato *Con “Il crematorio” contesto la mia vita*, Parise accenna a una sua “non simpatica immagine riflessa in molti specchi”<sup>189</sup> rilevabile nella raccolta del 1969. È vero che molti narratori anonimi di *Il crematorio* condividono qualche tratto con l'autore: un impiegato che si sente come un “cosmonauta clandestino”<sup>190</sup> in ufficio, un operaio che non capisce le parole altrui (“quante parole che non capisco [...] da tutte le parti”<sup>191</sup>) o un malato che turba “le acque delle convenzioni”<sup>192</sup>. Le soluzioni di questi narratori alienati sono divergenti: entrare in discussione con gli integrati,<sup>193</sup> lasciare la ditta,<sup>194</sup> rinchiudersi nel silenzio,<sup>195</sup> o restare fermo.<sup>196</sup> Sembra però che il rifiuto, sotteso a tutte queste reazioni, non corrisponda tanto a un ethos costruito per posizionarsi nel campo letterario contemporaneo, quanto a un reale disagio dello scrittore nella società italiana del boom economico nel suo insieme. Gli articoli di *Il crematorio* mancano in fin dei conti del tono ironico che caratterizza il lavoro giornalistico di Parise.

Più interessanti sono perciò gli io narranti che contrastano con il carattere considerato ideale dallo scrittore. In questi casi, la distanza non si trova tra il narratore irregolare e le altre persone messe in scena, ma tra il discorso di una prima persona ‘antagonista’ e l'opinione del letterato, protagonista dietro le quinte. Così quando uno prende la parola per dire: “Sono sempre stato il primo della classe, fin dalle prime elementari”, e perciò incitato da professori che gli attribuivano “una capacità profonda e un intuito pronto e sicuro”<sup>197</sup>, o quando uno si dichiara al contrario “zelatore”, spiegando: “Fin da bambino applaudo per un nonnulla [...] a scuola, applaudo ai primi della classe, nello sport ai vincitori, nella ricchezza ai più ricchi”<sup>198</sup>. L'arroganza pedagogica del primo e lo spirito gregario del secondo si oppongono naturalmente agli ideali etici di Parise stesso. Anche il luogo di pubblicazione di quest'ultimo articolo, la rivista satirica “Il Caffè”, conferma la portata ironica di simili scritti.

---

<sup>189</sup> *Con “Il crematorio” contesto la mia vita*, “CS”, 22 marzo 1970 [AP, 1071].

<sup>190</sup> *In ufficio*, “CS”, 15 febbraio 1963 [CV, p. 13].

<sup>191</sup> *Produzione, costo*, “CS”, 9 marzo 1966 [CV, p. 176].

<sup>192</sup> *I miei cari*, “CS”, 30 dicembre 1963 [CV, p. 92]. Disturbatori sono anche i narratori di *Sentimentale* (“CS”, 3 aprile 1964 [CV, pp. 61-65]) e di *Convenzionale* (“CS”, 27 marzo 1966 [CV, pp. 121-125]).

<sup>193</sup> *Uccelli e pesci*, “CS”, 16 gennaio 1964 [CV, pp. 78-82]; *Il denaro è tutto*, “CS”, 17 aprile 1964 [CV, pp. 72-77].

<sup>194</sup> *Il questionario*, “CS”, 6 dicembre 1963 [CV, pp. 38-42].

<sup>195</sup> *Il padrone delle parole*, “CS”, 31 ottobre 1965 [CV, pp. 143-147].

<sup>196</sup> *Fermo*, “CS”, 14 novembre 1965 [CV, pp. 148-152].

<sup>197</sup> *Primo a scuola*, “Il Resto del Carlino”, 18 luglio 1958 [AP, 485].

<sup>198</sup> *Zelatore*, “Il Caffè”, marzo 1964 [O1, pp. 1348-1349].

A questi esempi si aggiungono non pochi narratori di *Il crematorio di Vienna* che sono confidenti,<sup>199</sup> convenzionali,<sup>200</sup> o “simmetrici”<sup>201</sup> e si sentono “estranei”<sup>202</sup> nel momento in cui deviano dalla norma. Una ragazza si spaventa del complimento di essere “diversa da tutte le altre”: “se ero diversa da tutte le altre voleva dire che ero anormale e dunque brutta, o peggio ancora”<sup>203</sup>. È chiaro che tutti questi *portraits* discordino con l’immagine congeniale a Parise.

## 6.2 La terza persona parisiiana

La mancanza di un narratore in prima persona non significa necessariamente un venir meno dell’ethos autoriale. L’introduzione di alter ego, per esempio, può rimandare allo scrittore irregolare mediante un duplice filtro di distanza. Inoltre, anche le costruzioni impersonali possono ricondursi al suo presunto carattere e alla sua visione del mondo.

### 6.2.1 Gli alter ego parisiiani

“Parise occulta se stesso”<sup>204</sup> scrive Bandini a proposito del protagonista enigmatico del romanzo d’esordio *Il ragazzo morto e le comete*, mentre Colucci individua diversi alter ego nelle ultime poesie parisiiane.<sup>205</sup> Il fenomeno si ripete in parecchi racconti brevi in cui il vicentino presenta se stesso in terza persona. Soltanto in via eccezionale, Parise svela il rapporto messo in scena tra il suo *io* e l’*egli*: così in un articolo polemico sulla questione del (dis)impegno in letteratura, e in un racconto fiabesco sulla scoperta della sua casa a Salgareda:

---

<sup>199</sup> “ho avuto sempre le idee molto chiare” (*Meccanico*, “CS”, 11 febbraio 1965 [CV, p. 137]).

<sup>200</sup> Squillo, “La Fiera Letteraria”, 24 febbraio 1966 [CV, pp. 132-136]. Pur non facendo parte di *Il crematorio di Vienna*, anche l’articolo *Sono stupida?* va annoverato in questa categoria (“CS”, 11 ottobre 1965 [AP, 708]).

<sup>201</sup> “osservo con piacere e soddisfazione che sono un uomo simmetrico” (*Simmetrico*, “CS”, 23 novembre 1964 [CV, p. 33]).

<sup>202</sup> *Bello e brutto*, “CS”, 15 giugno 1964 [CV, pp. 83-88]; *Dissociazione*, “CS”, 12 ottobre 1964 [CV, pp. 99-104].

<sup>203</sup> *Diversa*, “CS”, 11 gennaio 1965 [CV, p. 126].

<sup>204</sup> Fernando Bandini, *L’esordio di Goffredo Parise: “il ragazzo morto e le comete”*, in *Tre narratori*, cit., p. 110.

<sup>205</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d’acqua*, cit.

Uno scrittore, in Italia, deve avere molta pazienza. [...] La pazienza deve averla con una particolare categoria di persone che sono chiamate: addetti ai lavori. [...] Gli addetti ai lavori [...], senza mai leggere nulla dello scrittore in questione anche se lo scrittore scrive e firma, emettono [la loro opinione]. Lo scrittore in questione, purtroppo, sono io, e qui mi tocca uscire dalla metafora.<sup>206</sup>

Due uomini si avviavano verso il greto del fiume Piave, a cavallo, e di colpo Guido, uno dei due, scartò di lato [...]. Avvolto in un ampio verde disordinato [...] c'era un relitto di casa, una sorta di fienile quasi invisibile, coperto da un grosso gelso [...]. L'altro uomo *ero io* e già avevo deciso che avrei comprato quel fienile.<sup>207</sup>

Con un narratore in terza persona, il sospetto riguarda dunque gli indizi autobiografici nascosti nella *finzione*, anziché gli elementi fittizi inseriti nei ricordi dello scrittore (cfr. sopra). Il piccolo Beppino che “non sapeva più con chi stare”<sup>208</sup>, oppure il monello Eddi che era “felice proprio perché solo”, “non andava più a messa da qualche anno” e infine “non si rese assolutamente conto del bombardamento”<sup>209</sup> di Vicenza del dicembre 1943 perché impegnato in una storia d'amore, certamente ricorda l'io autofinzionale di altri racconti parisiiani. Entrambi i protagonisti riprendono l'immagine del bambino solitario e disobbediente, anzi disattento al contesto storico, e aggiungono un secondo aspetto di distanza, stavolta narrativa, a una presentazione di sé autoriale di per sé stessa lontana dagli altri. Gli alter ego di Parise compaiono prevalentemente in due rubriche narrative del “Corriere della Sera”: *Sillabari* (1971-1980) e *L'eleganza è frigida* (1981-1982).

La natura latentemente egocentrica dei *Sillabari* è stata evidenziata da parecchi studiosi: Messina evidenzia la “autobiograficità dell'opera di Parise, nonostante la pudica messa in atto [...] di una narrazione interamente eterodiegetica”<sup>210</sup>, e anche Belpoliti nota che “la voce narrante è insieme anonima e assolutamente determinata, coincide con la voce stessa di Parise, che si racconta in terza persona”<sup>211</sup>. Garboli dà inoltre risalto all'idea di esclusione che sarebbe inerente a queste storie “vist[e] col cannocchiale a una distanza

<sup>206</sup> *Arte e politica*, “CS”, 28 novembre 1972 [AP, 1187].

<sup>207</sup> *Veneto “barbaro” di muschi e nebbie*, “CS”, 1 luglio 1984 [O2, p. 1535].

<sup>208</sup> *Costumi di provincia*, “Il Borghese”, 15 novembre 1953 [O1, p. 1087].

<sup>209</sup> *Natale 1943: Ricordi vicentini*, “Il Giornale di Vicenza”, 24 dicembre 1984 [AP, 1685].

<sup>210</sup> Giovanna Messina, “*Fenomenologia del vedere*” nei “*Sillabari*” di Goffredo Parise, cit., p. 463n.

<sup>211</sup> Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., p. 230. La “tattica di de-soggettivazione” individuata da Benedetti ci sembra invece meno pertinente per descrivere l'autobiografismo dei *Sillabari* (Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, cit., p. 180).

lontanissima”<sup>212</sup>. La combinazione di autobiografismo e di estraneità, tipica dei *Sillabari*, senz’altro giustifica un’indagine dell’ethos autoriale irregolare.

Una prima variante di questo “senso costante di distacco”<sup>213</sup> riconduce il lettore agli anni d’infanzia di Parise. Gli vengono presentati un fanciullo sul Lido di Venezia che da solo scopre l’esistenza degli altri,<sup>214</sup> un figlio bastardo che viene costretto a dire “zio” al patrigno,<sup>215</sup> o un ragazzo che scappa di casa per rivendicare la propria libertà.<sup>216</sup> Pure il discorso indiretto libero usato per rappresentare i pensieri del giovane protagonista di *Patria* (“Come era infelice il latino e come era felice la neve, e fresca!”<sup>217</sup>) e il riferimento a un amico con giochi “pericolosi e strani”<sup>218</sup> in *Bacio* richiama il ritratto giovanile dello scrittore.

Similmente, anche diversi protagonisti adulti servono da maschera dietro cui si cela l’immagine di Parise stesso. Si tratta sempre di “un uomo” innominato, alternatamente descritto come “volante”<sup>219</sup>, “lunatico”<sup>220</sup> o “pigro”<sup>221</sup>, di cui colpisce il comportamento curioso,<sup>222</sup> solitario,<sup>223</sup> o annoiato.<sup>224</sup> In alcuni casi, le vicende del protagonista maschile rimandano chiaramente alla vita di Parise: così, per esempio, l’“uomo senza figli”<sup>225</sup> che si riconosce in un bambino con una famiglia irregolare, o “un uomo, un europeo”<sup>226</sup> che descrive la fame in Biafra, paese dimenticato dalla stampa internazionale (cfr. Capitolo 7). Anche il protagonista di *Dolcezza*, che, diversamente dai politici, sa come apprezzare

---

<sup>212</sup> Cesare Garboli, “Amicizia”, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*, cit., p. 116.

<sup>213</sup> Giovanna Messina, “Fenomenologia del vedere” nei “Sillabari” di Goffredo Parise, cit., p. 497.

<sup>214</sup> *Gli altri*, “CS”, 31 gennaio 1971 [SI, pp. 25-29].

<sup>215</sup> *Allegria*, “CS”, 14 febbraio 1971 [SI, pp. 41-46]; *Carezza*, “CS”, 28 novembre 1971 [SI, pp. 86-89].

<sup>216</sup> *Madre*, “CS”, 23 aprile 1978 [SI, pp. 225-230]. La Capria osserva che l’incipit di questo racconto contiene “un gesto di insubordinazione e di trasgressione che rassomiglia a tutta la sua vita futura di scrittore” (Raffaele La Capria, *Il sentimento della letteratura*, in Id., *Opere*, cit., p. 1372).

<sup>217</sup> *Che cosa è la patria*, “CS”, 11 febbraio 1979 [SI, p. 293].

<sup>218</sup> *Bacio*, “CS”, 27 giugno 1971 [SI, p. 55].

<sup>219</sup> *Eleganza*, “CS”, 26 luglio 1972 [SI, p. 129].

<sup>220</sup> *Ozio*, “CS”, 24 settembre 1978 [SI, p. 279].

<sup>221</sup> *Antipatia*, “CS”, 8 giugno 1971 [SI, p. 47].

<sup>222</sup> “sapeva fare una cosa sola nella vita, cioè osservare nei particolari [...] gli altri nove e il tempo” (*Amicizia*, “CS”, 20 marzo 1971 [SI, p. 31]).

<sup>223</sup> “non aveva mai nessuno che girava per casa” (*Famiglia*, “CS”, 26 agosto 1972 [SI, p. 137]).

<sup>224</sup> “si illudeva [...] di poter scovare nei suoi simili e nella vita qualche motivo di novità, di imprevedibilità” (*Noia*, “CS”, 29 agosto 1978 [SI, p. 259]).

<sup>225</sup> *Bambino*, “CS”, 25 luglio 1971 [SI, p. 61].

<sup>226</sup> *Fame*, “CS”, 5 agosto 1973 [SI, p. 153].

una delicatezza,<sup>227</sup> e quello di *Amore*, che capisce la malinconia di una donna sposata,<sup>228</sup> racchiudono degli autoritratti parisiensi evidenti. Infine, occorre menzionare l'elzeviro *Femminismo*, che si accosta ai *Sillabari* per il luogo di pubblicazione, l'ordine alfabetico e l'incipit fiabesco, ma che contiene invece una critica assai più diretta su un argomento caro agli intellettuali dei primi anni Settanta: dopo aver incontrato per strada un'amica femminista che gli rimprovera di essere misogino e perfino reazionario, il protagonista anonimo di questo racconto polemico ringrazia, "con un lieve inchino"<sup>229</sup>, la Venere di Milo.

*L'eleganza è frigida* costituisce un caso unico nel nostro corpus giornalistico. Protagonista di questo racconto-reportage, basato su un viaggio in Giappone nell'autunno del 1980, è "Marco", alter ego dello scrittore. È ovvio che il nome risale all'ambasciatore medievale Polo, i cui strumenti di conoscenza – cioè "gli occhi per vedere, il cervello per riflettere, il caso e infine la propria persona"<sup>230</sup> – erano già stati promossi da Parise in un articolo di *Cara Cina*. È dal punto di vista di Marco Polo, simbolo di curiosità (cfr. Capitolo 7), che Parise racconta delle sue esperienze nel Paese del Sol levante. La distanza peculiare tra autore e protagonista è stata rilevata da studiosi come Crotti e Belpoliti, che accertano rispettivamente un "ulteriore spostamento della sagoma del narratore"<sup>231</sup> e "uno di quei 'pronomi falso-veri' che servono da schermo per dare una parvenza di oggettività a una narrazione che in realtà è fortemente soggettiva"<sup>232</sup>. La raccolta giapponese, addirittura rappresentata come uno "specchio in cui Parise può osservarsi"<sup>233</sup>, nondimeno richiede una interpretazione focalizzata sul carattere autoriale che ne traspare.

Il protagonista Marco, introdotto come "un viaggiatore [che] era partito da Venezia ed era giunto in Cina tra mille avventure e peripezie"<sup>234</sup> è, innanzitutto, un uomo pieno di esperienza e per questo tagliato per un'ulteriore inchiesta sul Giappone. Nonostante la conoscenza accumulata durante i vagabondaggi precedenti, egli parte da una *tabula*

<sup>227</sup> "i politici... cosa sanno loro del kipferl?" (*Dolcezza*, "CS", 6 marzo 1972 [SI, p. 108]).

<sup>228</sup> "L'uomo sapeva che non era strano" (*Amore*, "CS", 10 gennaio 1971 [SI, p. 17]).

<sup>229</sup> *Femminismo*, "CS", 20 maggio 1973 [AP, 1245].

<sup>230</sup> *La pazienza apre le porte in Cina*, "CS", 1 luglio 1966 [CC, p. 616].

<sup>231</sup> Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 182.

<sup>232</sup> Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., p. 276.

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> *Giappone, così lontano dal paese della Politica*, "CS", 25 gennaio 1981 [EF, pp. 14-15]. In altre occasioni si ripete che Marco "aveva visitato altri paesi d'Oriente" (*I quartieri del vizio senza erotismo*, "CS", 18 marzo 1981 [EF, p. 77]) e che "era stato precedentemente in Cina" e perciò "abituato a ben altro" (*Ogni boccone un esercizio di stile*, "CS", 28 gennaio 1981 [EF, p. 21, 26]).

rasa culturale,<sup>235</sup> e “tormenta”<sup>236</sup> i suoi interlocutori con continue domande alla stregua dei “bambini molto intelligenti”<sup>237</sup>. La curiosità infantile del personaggio-autore, vero e proprio Leitmotiv di *L’eleganza è frigida*,<sup>238</sup> talvolta serve per scoprire il lato “nascosto”<sup>239</sup> del paese, o un suo abitante “enigmatico”<sup>240</sup>, talaltra per cacciare la noia.<sup>241</sup> Laddove si menziona “la potente attrazione” dei lottatori di sumo, che l’inviato sin da bambino “a differenza degli altri ragazzi non trovava affatto comic[o]”<sup>242</sup>, si intravedono inoltre il suo gusto anomalo e la sua diversità.

In un articolo di questa serie sul confine tra reportage e narrativa, Parise si riferisce esplicitamente al proprio mestiere giornalistico, rappresentando Marco (cioè sé stesso) sul treno da Tokyo a Gifu, “pensando a quello che avrebbe poi riferito nei suoi paesi”<sup>243</sup>. Il gioco metanarrativo svela il legame con il campo letterario nazionale, che si trova per forza tra le righe degli articoli, anche se solo raramente viene a galla. Il riferimento più significativo agli intellettuali della penisola appare nel ritratto di un giovane interprete connazionale, stimato appunto perché è “completamente al di fuori della cretineria dei giovani italiani impegnati in chissà cosa”<sup>244</sup> e che espone dei proverbi assurdi sul Budda invece che slogan sessantotteschi come “Vogliamo tutto”. Anche la presunta ignoranza del protagonista in materia di ideologia comunista, subito compensata da un commento perspicace, rievoca l’ethos di Parise.<sup>245</sup>

---

<sup>235</sup> “non era mai riuscito dalla più tenera infanzia a farsi la più lontana idea di questi luoghi” (*In Giappone i morti sembrano vivi*, “CS”, 28 febbraio 1981 [EF, p. 62]).

<sup>236</sup> “il vecchietto tormentato dalle domande parve perdere la pazienza” (*Ibidem* [EF, p. 66]).

<sup>237</sup> “non aveva un momento di quiete e proprio come i bambini molto intelligenti non faceva altro che porre domande” (*Ibidem* [EF, p. 61]). La curiosità da scolaro è anche stata rilevata da Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 183.

<sup>238</sup> Il viaggiatore sarebbe “timido, infantile e curioso” (*Ogni boccone un esercizio di stile*, “CS”, 28 gennaio 1981 [EF, p. 18]), “preso da febbrile interesse” (*Giappone: ed è subito opera d’arte*, “CS”, 22 febbraio 1981 [EF, p. 53]), “[o]gni giorno più curioso di conoscere” (*In Giappone i morti sembrano vivi*, “CS”, 28 febbraio 1981 [EF, p. 61]), “curiosissimo” (*Ma dov’è nascosto l’eros del Giappone?*, “CS”, 25 marzo 1981 [EF, p. 88]).

<sup>239</sup> *Giappone: ed è subito opera d’arte*, “CS”, 22 febbraio 1981 [EF, p. 53].

<sup>240</sup> Si tratta di Richard Sorge, spia sovietica che era stata attiva sull’isola durante la Seconda Guerra Mondiale. Secondo Marco-Goffredo, “più che un marxista convinto e un comunista vero e proprio, Sorge doveva essere un anarchico sprezzante” (*Una giapponese e i misteri della Grande Spia*, “CS”, 3 maggio 1981 [EF, p. 110]).

<sup>241</sup> “Più volte durante lo spettacolo egli si alzò e andò a curiosare [...], perché si annoiava (*Il teatro e la musica sembrano antichi come il sorgere del sole*, “CS”, 24 febbraio 1982 [EF, p. 165]).

<sup>242</sup> *Quei ciccioni sono “tesori nazionali”*, “CS”, 10 marzo 1981 [EF, p. 68].

<sup>243</sup> *Il supertreno corre nei secoli*, “CS”, 10 febbraio 1981 [EF, p. 42].

<sup>244</sup> *L’erotismo della signorina bonzo*, “CS”, 10 ottobre 1981 [EF, p. 139].

<sup>245</sup> In *A Tokio l’Impero si fonda sul denaro*, si legge che “Marco non si intendeva molto di dialettica comunista”, ma che riesce nondimeno a rivelare le analogie tra il discorso di un comunista giapponese e le parole di un rappresentante dell’industria (“CS”, 20 ottobre 1981 [EF, p. 151]).

È chiaro che l'impiego della terza persona in Parise possa avvalorare anziché diminuire l'ethos autoriale. Gli autoritratti nascosti tra le righe dei *Sillabari* e di *L'eleganza è frigida* approfondiscono il carattere irregolare dello scrittore-giornalista mediante un duplice distanziamento, dalla fonte narrativa e dal centro intellettuale.

### 6.2.2 Punti di vista nascosti

Quando mancano precisi richiami autobiografici, l'ethos di uno scrittore-giornalista può concretarsi attraverso modalità alternative. Sebbene prive di interventi di un io, anche le presentazioni e le conversazioni di *altri* consentono, in fondo, di suggerire la propria vicinanza e/o lontananza rispetto a essi. Inoltre, anche con costruzioni impersonali un autore è in grado di ribadire il suo punto di vista, elevandolo a carattere ideale.

Diversi racconti sprovvisti di un io narrante o di un alter ego autoriale introducono dei personaggi che, come questi primi, divergono dal 'normale'. Spesso essi sono curiosi,<sup>246</sup> solitari,<sup>247</sup> oziosi,<sup>248</sup> liberi,<sup>249</sup> "capricciosi"<sup>250</sup> e talvolta pure leggermente "deformi" come nel caso del giovane soldato Ico, la cui apparizione era "diversa da quella degli altri"<sup>251</sup>. Con questa preferenza per l'anomalia, che si palesa anche in scritti postumi come *Nani Sustinebi* e *Ciccio bombo*,<sup>252</sup> Parise si autodefinisce e si assegna una posizione nel campo. La diversità dello scrittore traspare pure in *Il Capodanno*, articolo apparso su "Il Borghese"

<sup>246</sup> "una donna con grandi occhi limpidi pieni di curiosità" (*Fascino*, "CS", 1 luglio 1973 [SI, p. 147]).

<sup>247</sup> Così i protagonisti di alcuni *Sillabari*, come *Ingenuità*, *Mare*, *Paternità*, *Nostalgia*, *Sesso*, o il vecchio contadino di *Bellezza* ("quasi nessun avvenimento della società lo interessava": "CS", 29 agosto 1971 [SI, p. 70]). Colpisce pure la mancanza di una famiglia in *La casa del diavolo*, storia di un "figlio del peccato" che non viene accolto come "figliol prodigo" ("Il Borghese", 1 dicembre 1953 [O1, p. 1094, 1098]), in *Malinconia* ("CS", 23 luglio 1978 [SI, pp. 231-237]) e in *Come nasce la simpatia?* ("CS", 20 gennaio 1980 [SI, pp. 355-359]).

<sup>248</sup> Si pensi al "vizio del letto" del dottor Giacinto (*Costumi di provincia*, "Il Caffè", dicembre 1955 [O1, p. 1157]) o al "non far nulla" di Virgilio (*Racconti di gioventù*, "Il Resto del Carlino", 2 novembre 1958 [O1, p. 1332]).

<sup>249</sup> Per esempio la protagonista di *Donna*, cui non piace "l'idea di avere un marito e due figli" ("CS", 31 marzo 1972 [SI, p. 116]), e il pittore nel parco di Villa Borghese (*Libertà*, "CS", 5 febbraio 1978 [SI, pp. 216-221]).

<sup>250</sup> *Paura*, "CS", 18 dicembre 1978 [SI, p. 299].

<sup>251</sup> *Guerra (nel '44)*, "CS", 27 ottobre 1974 [SI, p. 173].

<sup>252</sup> Il primo racconta la storia di un compaesano "subnormale" (*Nani Sustinebi*, con introduzione di G. Fioroni, Casa di Cultura Goffredo Parise e Comune di Ponte di Piave, 2006) e "sembra inserirsi a chiare note nel filone dei *Sillabari*", come nota la Brunetta (Manuela Brunetta, *Nuove acquisizioni del fondo Parise nella casa di Ponte di Piave*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*, cit., p. 62). *Ciccio Bombo* è invece un soggetto cinematografico su un bambino "blasfemo ai riti del corpo" che contrasta con i suoi compagni di scuola "perfettamente perfetti" (*I movimenti remoti e altri inediti di Goffredo Parise*, cit., pp. 25-26).

nel gennaio 1954, che racconta di “gente di destra e di sinistra, bonaria”<sup>253</sup> riunita in un locale vicentino per festeggiare l’anno nuovo, disturbata unicamente da un “altro” che, precedentemente, aveva deriso uno dei clienti:

L’altro lo aveva preso in giro perché il liberale [...] aveva detto a un certo punto, in un bar, non in un comizio, che il partito voleva creare uomini con la U maiuscola. Alle poche parole del contraddittore che aveva fatto osservare di non essersi mai imbattuto in maiuscole per la strada, il liberale si era arrabbiato ed era passato così a dissertare sul senso della responsabilità nel problema dei giovani.<sup>254</sup>

Benché non autobiografico, questo racconto satirico svela la non appartenenza di Parise al campo intellettuale di allora (in questo caso ante 1956), nonché la sua rivendicazione di indipendenza attraverso la contraddizione ironica.

Infine occorre dedicare una breve parentesi ai racconti eterodiegetici di *Il crematorio*, che mettono in scena dei personaggi incapaci di adattarsi al sistema,<sup>255</sup> e che sembrano perciò “in via di estinzione”<sup>256</sup>. Sebbene anche qui si tratti di persone ai margini, l’ethos di Parise è meno evidente a causa del “gelo dialettico”<sup>257</sup> nei racconti in terza persona e del ricorso a “specie”<sup>258</sup> umane anziché a veri e propri individui.

Anche tramite il solo riferire di parole altrui, uno scrittore può prendere le distanze da opinioni che egli non condivide. Il rifiuto parisiense nei confronti delle nuove mode dei giovani è evidente in due dialoghi immaginari pubblicati sul “Corriere” nell’autunno del 1966, rispettivamente attinenti ai capelloni e al gergo giovanile.<sup>259</sup> Lo stesso va detto per il vuoto che contraddistingue diverse conversazioni di *Il crematorio* e dei *Sillabari*,<sup>260</sup> con cui l’autore sembra voler denunciare il conformismo della società post boom.

---

<sup>253</sup> *Il Capodanno*, “Il Borghese”, 1 gennaio 1954 [O1, p. 1104].

<sup>254</sup> *Ibidem* [O1, pp. 1105-1106].

<sup>255</sup> Per esempio in *Errori*, “CS”, 17 marzo 1963 [CV, pp. 7-11]; *Il tecnocrate*, “CS”, 28 maggio 1963 [CV, pp. 17-22]; *Muta*, “CS”, 24 settembre 1964 [CV, pp. 105-109] e *Parliamo del più e del meno*, “CS”, 10 novembre 1964 [CV, pp. 110-115].

<sup>256</sup> *I cinesi*, “CS”, 1 aprile 1963 [CV, p. 23]. In “estinzione” sono anche i protagonisti dei racconti *In ufficio* (“CS”, 15 febbraio 1963 [CV, p. 15]) e *Errori* (“CS”, 17 marzo 1963, [CV, p. 9]).

<sup>257</sup> Le parole sono di Parise stesso. *Il Colosseo di plastica*, intervista curata da A. Barbato, 11 aprile 1965 [AP, 592].

<sup>258</sup> “le indicazioni dei personaggi tramite la loro specie” (Pier Vincenzo Mengaldo, *Dentro i “Sillabari” di Parise*, in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., p. 392n). Andrea Gialloredo descrive *Il crematorio di Vienna* come un’opera di “ostentato oggettivismo” (*La parola trasparente*, cit., p. 135).

<sup>259</sup> *Capellone*, “CS”, 21 settembre 1966 [AP, 794]; *Divertente*, “CS”, 10 ottobre 1966 [AP, 797].

<sup>260</sup> *Interrogatorio*, “CS”, 8 settembre 1966 [CV, pp. 183-187] e *Filosofo*, “CS”, 24 gennaio 1967 [CV, pp. 188-193]; *Bontà*, “CS”, 17 ottobre 1971 [SI, pp. 73-78] e *Pazienza, Primavera*, “CS”, 27 febbraio 1979 [SI, pp. 303-307]. Le



L'estraneità di Parise risulta anche da alcune sue anticipazioni sulle reazioni di altre persone, indicate dalla parola "direbbe": previste sono, per esempio, le interpretazioni di un "anticomunista"<sup>261</sup>, "cattolico o comunista"<sup>262</sup> o della "convenzione letteraria"<sup>263</sup>. L'inserimento di citazioni inventate e assegnate ad altre persone richiama il frequente uso ironico di virgolette con cui l'autore prende le distanze dal centro intellettuale (cfr. Capitolo 8).

Tuttavia è soprattutto nelle conversazioni reali, riferite in reportage come *Cara Cina*, *Guerra politiche* e in alcune corrispondenze tratte dall'archivio, che il (dis)accordo dello scrittore-giornalista fa spicco. La semplice trascrizione delle parole altrui presuppone, in fondo, una scelta da parte del reporter – *chi* viene intervistato, su *quale* argomento? – che combacia, in qualche modo, con il suo orientamento. Il metodo socratico parisiense, oltre a 'partorire' la verità attraverso un avvicendamento tra domanda e risposta, mira anche a indicare le contraddizioni inerenti a schemi ideologici. Frequentemente, Parise dà la parola agli abitanti del paese visitato senza esprimere la propria opinione: così per esempio quando si incontrano il proprietario di una fabbrica a Shanghai,<sup>264</sup> o un cattolico cinese il cui discorso viene trascritto "alla lettera"<sup>265</sup>. Anche nel Laos, in Biafra e nel Cile, l'inviato speciale del "Corriere della Sera" riferisce le conversazioni "interamente"<sup>266</sup> e "fedelmente"<sup>267</sup> e propone delle "testimonianz[e] dirett[e]"<sup>268</sup>. Nella *brousse* laotiana, lo fa per denunciare la rigidità del pensiero comunista, in Africa per capire la complessità della guerra civile, in Cile per evidenziare i diversi punti di vista sul recente omicidio di Salvador Allende e il colpo di stato di Pinochet: "Ho parlato con moltissima gente, delle due parti, cioè con il popolo e la borghesia"<sup>269</sup>. Crotti interpreta questo semplice riferire

---

conversazioni descritte in *Il gobbetto attaccabrighe* ("CS", 4 marzo 1985 [O2, pp. 1335-1338]) e in *Lei, l'altro e il ferroviere* ("CS", 3 giugno 1985 [O2, pp. 1339-1342]) sono paragonabili a quelle del *Crematorio* e dei *Sillabari*.

<sup>261</sup> *La vita che palpita alla macchia*, "CS", 6 luglio 1970 [GP, p. 232].

<sup>262</sup> *Mia cara Milano, ecco perché ti amo*, "CS", 3 novembre 1983 [AP, 1656].

<sup>263</sup> *"La prego, smetta di ammirare le mimose"*, "CS", 5 ottobre 1980 [AP, 1532].

<sup>264</sup> Soltanto prima di avviare la conversazione, Parise osserva che la stessa esistenza di proprietari in un paese comunista sarebbe "un capolavoro di 'cineseria' alla rovescia, cioè un ragionamento elementare a cui bisogna fare tanto di cappello" (*L'uomo più ricco della Cina*, "CS", 29 luglio 1966 [CC, p. 758]).

<sup>265</sup> *La statua di Mao in canonica: i preti cinesi rinnegano il Papa*, "CS", 12 giugno 1966 [CC, p. 676]. Pellegrino nota che anche altre interviste in *Cara Cina* fanno "risaltare [...] i caratteri deliranti del neototalitarismo radicale della Rivoluzione Culturale, così come li trasmettono gli interlocutori ufficiali cinesi agli ospiti stranieri" (Angelo Pellegrino, *In Cina per la Rivoluzione Culturale: Parise e Moravia*, in Id., *Verso Oriente*, cit., pp. 147-148).

<sup>266</sup> *La burocrazia all'ombra del bambù*, "CS", 16 giugno 1970 [GP, p. 216].

<sup>267</sup> *L'ecatombe dei poveri*, "CS", 13 agosto 1968 [GP, p. 124].

<sup>268</sup> *Nel grande silenzio del Cile*, "CS", 1 novembre 1973 [GP, p. 252].

<sup>269</sup> *Ibidem*. Infatti anche le conversazioni con i borghesi cileni vengono riferite "per intero" (*Le mummie che comandano il Cile*, "CS", 11 novembre 1973 [GP, p. 266]).

di parole altrui, che sembra “azzerare”<sup>270</sup> il giudizio dello scrittore-giornalista, come un deciso “sottrarsi al *discrimine* ideologico, in anni in cui anche in Italia una pregiudiziale siffatta era imprescindibile”<sup>271</sup>. In realtà, l'apparente cancellazione della voce autoriale racchiude una rinuncia a qualsiasi orientamento politico, che a sua volta comporta una posizione nel campo.

D'altronde, in più occasioni Parise dà segni di dissenso conversando con esponenti di entrambi le ideologie: negli Emirati Arabi americanizzati, dice che le “risposte possono essere riassunte in una sola”<sup>272</sup>, e dall'Albania comunista riporta risposte “non [sue], ma degli interessati”<sup>273</sup>. A Hanoi, il reporter è “costretto a riferire una risposta tipica”<sup>274</sup> che, a suo avviso, è mera propaganda politica. È chiaro che anche in questi resoconti, l'*ethos* dell'intellettuale indipendente sia sempre presente tra le righe.

Infine, la figura autoriale può nascondersi dietro strutture impersonali di cui si ignora – almeno a prima vista – l'istanza narrativa. Lo scrittore-giornalista suggerisce allora che il suo carattere, punto di vista e comportamento vanno considerati quale *ethos* ideale e universale.

Ciò colpisce soprattutto nei reportage in cui Parise incentra l'attenzione sui motivi e sulle azioni e reazioni di un uomo indeterminato, presentato come uno “scrittore” o un “viaggiatore”, di fronte agli eventi. Il metodo appare in alcuni articoli sul Veneto, in cui si svela l'itinerario di un “osservatore attento”<sup>275</sup> nel ghetto veneziano – quartiere in cui “neppure i turisti stravaganti si inoltrano”<sup>276</sup> – o in cui si elencano alcuni consigli di un “*chaperon*”<sup>277</sup> circa le dolcezze della sua regione. Pure le avventure di un certo “italiano viaggiatore”<sup>278</sup>, in cerca di un appartamento a Roma nei pressi di via Veneto e sfruttato da proprietari astuti e da un sistema burocratico, comportano una certa distanza da cui criticare la società e dare risalto alla propria solitudine. In seguito, un articolo sul Cile di Pinochet si apre con un analogo commento universale per scartare una interpretazione

---

<sup>270</sup> “ciò che risulta azzerata è proprio l'istanza ideologica e giudicante di un'entità d'autore” (Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 179).

<sup>271</sup> Ivi, p. 180. Corsivo mio.

<sup>272</sup> “Il petrolio ce l'ha dato Dio”, “CS”, 17 aprile 1977 [AP, 1414].

<sup>273</sup> *Da Maometto a Mao*, “L'Espresso”, 3 agosto 1969 [AP, 999].

<sup>274</sup> *Diario da Hanoi*, “L'Espresso Colore”, 29 giugno 1969 [AP, 997]. Corsivo mio.

<sup>275</sup> *Il ghetto di Venezia*, “L'Illustrazione Italiana”, maggio 1954 [O1, p. 1398].

<sup>276</sup> *Ibidem* [O1, p. 1395].

<sup>277</sup> *Veneto*, “Epoca”, 12 ottobre 1974 [AP, 1300]. Il continuo uso di infinitivi che caratterizza questo articolo era stato introdotto in *Un curioso amore che si chiama Parigi* (“Corriere d'Informazione”, 24-25 ottobre 1959 [AP, 520]), in cui spicca la proposta di cercare i *blousons noirs* “per spirito di avventura e di contraddizione”.

<sup>278</sup> *Soggiorno romano*, “Il Resto del Carlino”, 14 aprile 1957 [O1, p. 1496].

strettamente politica-ideologica: “Quando uno scrittore decide di partire verso un paese sconvolto da avvenimenti politici e da azioni militari ciò che lo spinge al viaggio [...] è la passione umana”<sup>279</sup>. In altre occasioni, si introduce invece un viaggiatore “sempre poco documentato”<sup>280</sup>, “inesausto”<sup>281</sup>, “scettico”<sup>282</sup> o si rileva che “un buon viaggiatore è colui che sa stare *anche* fermo, ‘quantum sufficit’ per meglio apprezzare i costumi di un Paese lontano o vicino quanto diverso”<sup>283</sup>. La diversità, perno dei reportage del vicentino (cfr. Capitolo 7), è vista attraverso gli occhi di uno sconosciuto che, per molti versi, somiglia allo stesso Parise. La condotta di questo Candido moderno va imitata da chiunque voglia scoprire l’altrove senza rifarsi a schemi prestabiliti.

La distanza fisica e culturale dalla madrepatria risulta pure da alcune considerazioni circa le vicende di un “occidentale”<sup>284</sup> o di un “europeo”<sup>285</sup> in paesi lontani, che spiegano anche il suo *compito* nei confronti di eventi traumatici: in uno scritto su Hanoi del 1969, il reporter asserisce che “l’interrogativo più angoscioso e urgente, oggi, per un europeo che visiti il Vietnam [sia] quello che riguarda [...] la violenza di chi si crede forte contro chi crede debole”<sup>286</sup>. La denuncia parisiense della violenza, che si basa in gran parte sulla teoria evoluzionistica di Darwin,<sup>287</sup> diventa un impegno per *ogni* europeo che rifiuta una lettura ideologica di conflitti armati e che si concentra soltanto sulle loro conseguenze materiali. L’esperienza del corrispondente, secondo elemento chiave dei reportage (cfr. Capitolo 7), viene anche evidenziata in espressioni introdotte da un generico “chi” che corrisponde nuovamente con lo stesso autore: “Per chi ha visto sventolare la bandiera vietcong nelle strade di Roma e al tempo stesso ha visto il sangue scorrere a fiotti nelle trincee della foresta [...], l’esperienza Vietnam’ resta indimenticabile, come quella del Biafra”<sup>288</sup>. In un suo scritto del 1979 sulle conquiste militari del Vietnam riunito, Parise ricorre al “chi” per spiegare la sua posizione al di fuori di estremi ideologici o religiosi, paragonando l’imperialismo del governo vietnamita a quello dei crociati cristiani. Colui che, come Parise, rifiuta entrambi è inevitabilmente etichettato come “reazionario”:

---

<sup>279</sup> *Nel grande silenzio del Cile*, “CS”, 1 novembre 1973 [GP, p. 245].

<sup>280</sup> *La vita che palpita alla macchia*, “CS”, 6 luglio 1970 [GP, p. 234].

<sup>281</sup> *La pazienza apre le porte in Cina*, “CS”, 1 luglio 1966 [CC, p. 717].

<sup>282</sup> *Cara Cina rimasta senza i pensierini del suo Mao*, “CS”, 12 agosto 1980 [AP, 1529].

<sup>283</sup> *Quei cattolici di Brideshead*, “CS”, 24 marzo 1983 [AP, 1638].

<sup>284</sup> Così in Biafra (*Nel Biafra come in un incubo*, “CS”, 6 agosto 1968 [GP, p. 103]) e nel Laos (*Due eserciti alla macchia nel Laos*, “CS”, 26 maggio 1970 [GP, p. 187]).

<sup>285</sup> *Appartengono all’uomo, come vuole il Corano*, “Corriere della Sera Illustrato”, 10 marzo 1979 [AP, 1496].

<sup>286</sup> *Diario da Hanoi*, “L’Espresso Colore”, 29 giugno 1969 [AP, 997].

<sup>287</sup> Per un’analisi del darwinismo parisiense si rinvia a Domenico Scarpa, *Goffredo Parise tra Darwin e Montale*, “Belfagor”, 1999, 6, pp. 671-687.

<sup>288</sup> *Gli eroi sono stanchi*, “L’Espresso”, 15 maggio 1983 [AP, 1641].

Chi avesse osato dire, a quei tempi, che i crociati seminavano dolori e morte per quella stupidaggine del Santo Sepolcro avrebbe passato i suoi guai e ancora ne passa. Chi oggi osa dire che il regime vietnamita semina dolori e morte per quella stupidaggine dell'internazionalismo socialista, che non c'è, che non si vede, se non sotto forma di gulag e di manicomi, anche oggi passa i suoi guai, travolto, qui in Occidente, da un'ottusa e melmosa alluvione di parole stampate da cui ne emerge sempre una: reazionario.<sup>289</sup>

L'osservazione tagliente, che nel parificare la dottrina marxista e la pratica di gulag e di manicomi pecca però di *quelle* generalizzazioni eccessive che, secondo Parise, sarebbero proprie al pensiero comunista, dimostra anche che la sua *posizione* marginale nel campo intellettuale è strettamente legata al suo *ethos*, in questo caso di uomo critico e scettico. Lo scrittore-giornalista vicentino sembra suggerire che una tale disappartenenza vada sempre e comunque difesa, a costo di etichette ingiuste. Finalmente, anche la domanda retorica "Chi non vorrebbe essere Phileas Fogg?"<sup>290</sup>, rintracciata in un articolo sul gusto dei viaggi, contiene un "chi" che rimanda chiaramente al carattere di chi scrive. Parise, sosia del protagonista del romanzo di Jules Verne, *Il giro del mondo in 80 giorni*, in questo scritto si oppone ai molti che "stanno bene a casa": "C'è invece chi a casa [...] si annoia, la noia si accumula, la vita diventa insopportabile [...]. Allora si parte"<sup>291</sup>.

L'uso di sostantivi e pronomi generici torna anche in diverse recensioni parisiene. Si incontrano un certo "lettore" che "si astiene [...] da qualunque giudizio politico"<sup>292</sup> o un "esteta contemporaneo"<sup>293</sup> diretto verso gli *objets trouvés* nella laguna veneziana anziché verso la Biennale. Il gusto per il dettaglio a detrimento di interpretazioni astratte spicca pure nel riferimento a "un occhio di orologiaio dotato di lente di ingrandimento"<sup>294</sup> che sarebbe necessario per giudicare un libro.

Infine anche nella saggistica parisiense si individuano alcune strutture generiche con cui lo scrittore accenna alla propria posizione nel campo letterario. Talvolta si tratta di risposte categoriche del tipo "[l]a grande massa degli intellettuali è iscritta a un partito, uno dei due"<sup>295</sup>, talaltra di una storia esemplare di un "uno" incapace di commisurarsi non tanto con Freud stesso quanto con la voga del freudismo. Diversamente dagli alter

---

<sup>289</sup> Io vidi i fantocci tra le quinte di Hanoi, "CS", 9 gennaio 1979 [AP, 1489].

<sup>290</sup> Quel travolgente istinto di viaggiare, "CS", 20 novembre 1982 [AP, 1618].

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> Quando la tavolozza era a forma di svastica, "CS", 11 gennaio 1976 [AP, 2008].

<sup>293</sup> La laguna dei cinque sensi, "Cigahotels Magazine", 28 marzo 1979 [AP, 1497].

<sup>294</sup> La scrittura di tre donne, "CS", 18 giugno 1981 [AP, 1543].

<sup>295</sup> Perché gli italiani non hanno bisogno di idee, "CS", 29 luglio 1977 [O2, p. 1421].

ego dei racconti parigiani, il protagonista di quest'ultimo articolo narrativo-saggistico rappresenta anche la condizione universale di un intellettuale solitario:

Se uno [...] non parla di sesso, per naturale discrezione, salta fuori dal formicaio il piccolo Freud e dice: "Sei inibito". [...] Come si fa a conversare, come si fa a parlare con uno o con una che se non ti va di firmare un manifesto ti dicono: "È un tipico fenomeno di rimozione", e tu non capisci ma loro capiscono anche per te [...].<sup>296</sup>

Dietro le presentazioni e conversazioni di altri, o dietro strutture generiche, si possono insomma cogliere dei cenni al carattere e al posizionamento dello scrittore-giornalista. La distanza raddoppiata dà luogo a una riflessione più ampia su quegli intellettuali che non condividono i valori promossi dal 'centro'.

## Conclusioni

Parise non si sarebbe dunque mai "autodefinito"? Un esame dei suoi scritti giornalistici svela almeno *cinque* posture ricorrenti con cui egli costruisce una identità intellettuale: candore, curiosità, solitudine, ozio e libertà. Con questi attributi fondamentali l'autore prende le distanze da qualsiasi lettura ideologica della realtà postbellica come proposta da molti dei suoi colleghi. Il suo ethos poliedrico sottende un discorso sociale basato su concetti quali il buonsenso e la diversità, diretto a criticare il bipolarismo culturale che era proprio della Guerra Fredda.

È interessante notare che l'ethos autoriale non traspare soltanto da presentazioni di sé esplicite, ma pure da costruzioni personali alternative, tra cui risaltano le narrazioni autofinzionali, i ritratti di anime gemelle e i dialoghi con persone di opinione diversa. Il carattere retorico di chi scrive è reperibile in tutti i generi giornalistici, dalla narrativa alle recensioni.

---

<sup>296</sup> Piccoli Freud, "CS", 6 maggio 1973 [AP, 1242].



## Capitolo 7

### Spazio e tempo

*Tutto scorre e nulla rimane. – Eraclito*

Oltre che dagli ‘autoritratti’ e dal rapporto con altri, l’ethos di uno scrittore-giornalista dipende anche dal suo radicamento nello spazio e nel tempo. Il presente capitolo mira a evidenziare la concezione e il valore delle rappresentazioni spaziotemporali in rapporto alla figura autoriale. Qual è la relazione tra la sua posizione fisica, il suo carattere etico e il suo discorso sociale? La prima parte affronta alcuni elementi direttamente attinenti all’uomo-scrittore; le parti successive sono suddivise secondo i due generi giornalistici in cui prevalgono i riferimenti spaziotemporali: il reportage e la narrativa.

#### 7.1 Dati anagrafici

Goffredo Parise nasce a Vicenza l’8 dicembre 1929 e parte per Venezia all’età di 20 anni. Si trasferisce successivamente a Milano, Roma e Ponte di Piave, fa molteplici soggiorni all’estero e muore a Treviso il 31 agosto 1986 all’età di soli 56 anni. Invece che costituire il semplice sfondo degli scritti parisiani, questi dati anagrafici sono soggetti a continue deformazioni, idonee a metter in evidenza l’essere ‘senza posto’ dello scrittore.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Silvio Perrella descrive l’opera parisiana come una “scrittura nomade” (*Fino a Salgareda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, cit.).

### 7.1.1 Un veneto apolide

L'origine veneta di Parise diventa ben presto una metafora di distanza e di diversità. La città di Venezia, in particolare, simboleggia il nomadismo innato dello scrittore, tratto distintivo del suo modo di vivere e di pensare.

La natura dei veneti, discussa in diversi scritti giornalistici, risulta sorprendentemente analoga al carattere dello scrittore stesso. Il Veneto sarebbe appunto “una terra dove la curiosità nei suoi abitanti è sviluppata in maggior misura di altri attributi astratti, fino a divenire quasi un senso fisico, come il gusto e l'olfatto”<sup>2</sup>, per cui i veneti non sarebbero neanche “*naturaliter* degli intellettuali: al contrario sono gente pratica, che tende a fare, a realizzare, lasciando da parte [...] le dispute ideologiche e teologiche del vivere”<sup>3</sup>. Ciò sarebbe anche dovuto al dialetto: “È assai arduo esprimere in veneto filosofia, ideologia, di *Weltanschauung* non se ne parla nemmeno.”<sup>4</sup> Laddove l'inclinazione curiosa e pratica dei suoi corregionali viene invece smentita (“un carattere [...] che tende ad obbedire ai dogmi più che alla curiosità”<sup>5</sup>), pare che lo scrittore voglia evidenziare una sua ulteriore diversità.

In alcune occasioni, anche la marginalità geografica e culturale della regione è messa in evidenza. “Fuori del Veneto per me è terra straniera e forse ostile”<sup>6</sup>, spiega Parise in un suo articolo degli anni Ottanta. La sua “Patria” si ridurrebbe addirittura alla casetta sul Piave, simbolo di isolamento per eccellenza e luogo d'incontro di civiltà eterogenee, “nordiche e barbariche, non più mediterranee ma boschive, fungacee [sic], muschiose, gelate e nebbiose della fantasia di Andersen e dei Grimm, della steppa e delle sinagoghe russe”<sup>7</sup>. Il Veneto, annesso nel 1866, e dunque meno italiano anche in termini storici, si

---

<sup>2</sup> *I parenti poveri*, “Il Resto del Carlino”, 2 ottobre 1955 [O1, p. 1136].

<sup>3</sup> Il commento è stato riportato da un articolo sul papa Giovanni Paolo I (*Che cosa porta un Pontefice veneto sulla cattedra di San Pietro*, “CS”, 30 agosto 1978 [AP, 1480]). In un altro articolo sulla morte improvvisa del pontefice, Parise nuovamente menziona la sua “praticità elementare, di stampo veneto” (*Avrebbe potuto vincere nel grande labirinto*, “CS”, 1 ottobre 1978 [AP, 1485]).

<sup>4</sup> *La mia repubblica*, “CS”, 23 aprile 1970 [O1, p. 1375].

<sup>5</sup> *Da dove nasce l'amore per il Veneto?*, “CS”, 8 luglio 1978 [AP, 1474]; anche la “vicentinità” descritta da Parise in un testo che non fa parte del nostro corpus come “la facoltà di tradurre in passioni intellettuali, astratte, le passioni reali” chiaramente devia dal suo carattere personale. (*Un sogno improbabile*, in O1, p. 1549).

<sup>6</sup> *Parise: il mio Veneto*, “CS”, 7 febbraio 1982 [AP, 1550].

<sup>7</sup> *Veneto “barbaro” di muschi e nebbie*, “CS”, 1 luglio 1984 [O2, p. 1537]. Naldini osserva che “[la] casetta sorgendo sul greto del fiume al di qua degli argini era fasciata dalla magia della distanza nei confronti di qualsiasi realtà o apparenza del mondo” (Nico Naldini, *Il solo fratello*, cit., pp. 55-56).



presenta insomma quale terra “ai margini della storia degli uomini e del Paese”<sup>8</sup>, come era già stato suggerito in *Il prete bello*. La distanza dal centro spiega anche la mancanza di orgoglio nazionale (“Alcune volte m’è capitato, lo confesso, di desiderare fortemente di non essere italiano”<sup>9</sup>, “mi manca la vanità personale e nazionale”<sup>10</sup>) e il profondo disagio nella capitale, luogo di corruzione soggetto a variabili “direzioni del vento”<sup>11</sup>, che serve da sineddoche per l’Italia nel suo intero. L’autore settentrionale preferisce Milano, città “europea, protestante, laica”<sup>12</sup>.

Anche in Veneto, i luoghi di Parise hanno precise connotazioni. La città di Vicenza, per esempio, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, non simboleggia le sue radici, ma si trasforma invece in un “palcoscenico”<sup>13</sup>, uno “sfondo”<sup>14</sup>, o un “teatro senza nome”<sup>15</sup>, vale a dire uno spazio neutro in cui immaginare le storie di persone anomale (cfr. Capitolo 6). La città palladiana appena ricordata<sup>16</sup> sarebbe “non veneta, né italiana, né europea, né insomma reale”<sup>17</sup>: un luogo quasi inesistente che sembra negare l’origine dell’autore stesso. È invece Venezia a elevarsi a “città natale”<sup>18</sup> e perfino a “capitale”<sup>19</sup>. Pare che l’estetismo e l’internazionalismo storico della città dogale stiano agli antipodi di una Roma decadente, smodatamente politicizzata e italianizzata. La presunta nascita a (anzi da)<sup>20</sup> Venezia sottintende inoltre un orientamento verso l’Oriente piuttosto che

---

<sup>8</sup> “Queste piccole città venete, dunque, senza importanza, sorte a mezza strada tra il mare e i granducati dell’interno [...] vivono di una vita intima propria, ai margini della storia degli uomini e del Paese” (*Il prete bello*, in O1, p. 408). In *Ha fatto il giro d’Italia per fotografare Garibaldi* (“CS”, 22 agosto 1982 [AP, 1603]), Parise prende le distanze dal nazionalismo risorgimentale: “Personalmente non amo la figura di Garibaldi, [...] ha tutti i pregi e tutti i difetti degli italiani”.

<sup>9</sup> *Se non foste italiano che vorreste essere francese, turco, tedesco, armeno?*, “Epoca”, 20 febbraio 1955 [AP, 341].

<sup>10</sup> *Il dio della Cina*, “CS”, 10 febbraio 1974 [VV, p. 23].

<sup>11</sup> *I romani*, “CS”, 6 marzo 1976 [AP, 1348]. La metafora del vento e del *flatus vocis* viene analizzata nel Capitolo 8.

<sup>12</sup> *Mia cara Milano, ecco perché ti amo*, “CS”, 3 novembre 1983 [AP, 1656].

<sup>13</sup> *La mia repubblica*, “CS”, 23 aprile 1970 [O2, p. 1375].

<sup>14</sup> *Il fondale di Vicenza dietro Guido Piovene*, “CS”, 19 dicembre 1976 [AP, 1408].

<sup>15</sup> *Parise: il mio Veneto*, 7 febbraio 1982 [AP, 1550].

<sup>16</sup> “Io non ricordo più [...] la città dove sono nato, se non a vaghe luci, come in un sogno. Se ci torno fatico a ritrovare le vie” (*L’Italia dei “lotti”*, “CS”, 16 febbraio 1975 [VV, p. 186]).

<sup>17</sup> *Il fondale di Vicenza dietro Guido Piovene*, “CS”, 19 dicembre 1976 [AP, 1408].

<sup>18</sup> *Da dove nasce l’amore per il Veneto*, “CS”, 8 luglio 1978 [AP, 1474].

<sup>19</sup> *Mia cara Milano, ecco perché ti amo*, “CS”, 3 novembre 1983 [AP, 1656].

<sup>20</sup> “è di quella città che mi sento figlio, ma non interamente” (*Parise: il mio Veneto*, “CS”, 7 febbraio 1982 [AP, 1550]).

verso lo Stato italiano. Come Marco Polo, anche Parise ci ritrova la culla da cui avviare i suoi viaggi nel mondo, cedendo alla propria *Wanderlust*.<sup>21</sup>

Il Veneto parisiense è un luogo altamente simbolico, in sintonia con l'ethos autoriale e in ogni senso lontano dal centro nazionale. Da questa regione, Parise gradualmente scopre l'Italia e poi l'estero: "Sono nato, cresciuto e vissuto a Vicenza fino ai diciotto anni e poi a Venezia e poi a Milano, e poi a Roma e poi nel mondo"<sup>22</sup>. Lo sradicamento dal luogo di nascita consente di ricreare una *tabula rasa* a partire dalla quale interpretare la realtà.

Il nomadismo del vicentino traspare da diversi scritti degli anni Cinquanta in cui egli racconta dei suoi tentativi di stabilirsi: la ricerca di una camera milanese, per esempio, equivale a una specie di "Golgota"<sup>23</sup> e anche il progetto di costruire una casa in Veneto va a monte. Inizialmente concepita come "la capanna di un ragazzo sull'albero"<sup>24</sup> in cui ritirarsi dopo i suoi molteplici viaggi,<sup>25</sup> la dimora verrà abbandonata come "un fortilizio diroccato"<sup>26</sup> che visualizza l'irrequietezza di Parise stesso. Dietro consiglio di Giovanni Comisso, altro scrittore veneto senza terraferma, da allora in poi il giovane autore va a vivere in alberghi,<sup>27</sup> residenze temporanee che invitano a restarci per l'eternità: "vivrò sempre in questa stanza N. 316, gabbia d'oro"<sup>28</sup>. Gli itinerari di Parise richiamano così la filosofia eraclitea:

... pareva che la mia vita fosse legata al destino cosmico di Eraclito: *pánta réi, oudén ménei*, tutto scorre e nulla rimane. Mi ero costruito una casa [...] per dimostrare a me stesso di avere qualcosa di fermo nella vita [...] che si sarebbe opposto [...] alla mia stessa stravaganza di non stare mai fermo. In novembre, quando per l'ultima volta vidi quella mia casa in via di finitura [...] mi parve il segno del destino: non dovevo

---

<sup>21</sup> "Come è noto Marco Polo non solo nacque a Venezia ma vi tornò, nonostante avesse girato il mondo e le meraviglie di allora, non trovando meraviglia più grande" (*Parise a Venezia*, "Corriere della Sera Illustrato", 3 novembre 1979 [AP, 1511]).

<sup>22</sup> *Parise: il mio Veneto*, "CS", 7 febbraio 1982 [AP, 1550].

<sup>23</sup> "La mia esperienza più singolare? È presto detto: i miei infiniti giri in cerca di camere in affitto, questa specie di Gulgota a cui mi sento sottomesso quasi fatalmente" (G. Parise, "Il Caffè", dicembre 1955 [AP, 392]).

<sup>24</sup> *La capanna sull'albero*, "Corriere d'Informazione", 21-22 settembre 1957 [O1, p. 1220].

<sup>25</sup> "in quella casa sarei andato ad abitare, quasi in permanenza, stanco di girare il mondo come ho fatto finora" (*Lettera a un amico*, "Il Resto del Carlino", 16 novembre 1957 [AP, 471]).

<sup>26</sup> *La capanna sull'albero*, "Corriere d'Informazione", 21-22 settembre 1957 [O1, p. 1215].

<sup>27</sup> "Comisso mi scriveva cartoline così concepite: 'Non farti una casa, vai ad abitare in alberghi e pensioni, ce ne sono di ottimi e a buon prezzo, ma non farti una casa per l'amor di Dio' (*Ibidem* [O1, p. 1216]). Colpisce che Parise dia il medesimo consiglio a un certo Massimo in *Lettera a un amico* ("Il Resto del Carlino", 16 novembre 1957 [AP, 471]).

<sup>28</sup> *Lettera a un amico* ("Il Resto del Carlino", 16 novembre 1957 [AP, 471]).

legarmi a nulla di fisso, [...] la mia vita [doveva] condursi errabonda di albergo in albergo, di sentimento in sentimento, senza mai fermarmi [...].<sup>29</sup>

In un primo tempo Parise parte per l'Africa,<sup>30</sup> dando sfogo a quel suo "istinto zingaresco e instabile"<sup>31</sup>, per poi arrivare a Parigi come "emigrante"<sup>32</sup>. In realtà, anche la sua stessa patria viene percepita come terra straniera: la lingua italiana sarebbe stata appresa da emigrato,<sup>33</sup> e Roma apparirebbe pure come una città esotica: "Sono un emigrato, come tale vivo da circa vent'anni: attualmente nel souk barocco del medioriente italiano, cioè nella capitale dell'Italia Unita"<sup>34</sup>, nota Parise nel 1970. In una breve serie di articoli sulla capitale, l'autore riprende l'immagine di un mercato dove interagiscono gli intellettuali italiani, che comunemente sono "stranieri ed emigranti"<sup>35</sup>: "anch'io ho piantato la mia tenda (mobilissima) e mi sono messo a vociare ed esporre le mie mercanzie"<sup>36</sup>.

Da Polo a Comisso, gli scrittori veneti sembrano però i più inclini al viaggio. Il primo, "non per caso veneziano", è stato "uno di questi grandi irregolari"<sup>37</sup> che non riescono a stare a casa, e anche il trevigiano con la sua "tenda nomade"<sup>38</sup> sarebbe un prototipo del letterato inquieto. Il gusto dei vagabondaggi sembra provenire dal "sapore del mare" al confine del territorio nazionale, che "giunge ad avvertire che la partenza [...] può essere imminente oppure no, a seconda dell'estro"<sup>39</sup>. Sulle orme dei suoi corregionali, Parise si autodefinisce "viaggiatore"<sup>40</sup> in un articolo del 1982 per indicare la lontananza fisica e

---

<sup>29</sup> *Tutto scorre*, "Il Resto del Carlino", 8 giugno 1958 [O1, p. 1535].

<sup>30</sup> "Decisi quest'anno [...] di partire per un paese lontano come l'Africa, dove nulla mia avrebbe ricordato e gli anni d'infanzia e le nostre tradizioni familiari" (*Ritorno a Parigi*, "Il Resto del Carlino", 2 marzo 1958 [O1, p. 1524]).

<sup>31</sup> *Tutto scorre*, "Il Resto del Carlino", 8 giugno 1958 [O1, p. 1534]. "Girare il mondo è un istinto, forse ereditario" spiega Parise in *Quel travolgente istinto di viaggiare* ("CS", 20 novembre 1982 [AP, 1618]).

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *La mia repubblica*, "CS", 23 aprile 1970 [O2, p. 1374]. In *Macché dialetto, piuttosto impariamo l'inglese*, ("CS", 24 ottobre 1985 [AP, 1707]) Parise precisa che parlare l'italiano "è la stessa cosa che viaggiare, vedere il mondo, capire, conoscere".

<sup>34</sup> *Ibidem*. In un altro articolo, Parise scrive: "sto qui, abito a Roma, all'estero" (*Parise: il mio Veneto*, "CS", 7 febbraio 1982 [AP, 1550]).

<sup>35</sup> *Intellettuali e artisti*, "CS", [8] marzo 1976 [AP, 1362].

<sup>36</sup> *Roma*, "CS", 4 marzo 1976 [AP, 1347] è il primo articolo di questa rubrica.

<sup>37</sup> Parise aggiunge: "anch'io, [...] veneziano come lui, lo dico perché lo so" (*Quel travolgente istinto di viaggiare*, "CS", 20 novembre 1982 [AP, 1618]).

<sup>38</sup> Il "senso della tenda nomade o della casa che abbia in sé l'atmosfera del nomadismo, della felice precarietà propria all'adolescenza, deve essere inclinazione comune a tutti noi scrittori veneti", scrive in un articolo su Comisso (*Frate gioioso*, "Il Resto del Carlino", 22 settembre 1957 [O1, p. 1222]).

<sup>39</sup> *Parise: il mio Veneto*, "CS", 7 febbraio 1982 [AP, 1550].

<sup>40</sup> *I miei viaggi veri e immaginari*, "CS", 24 ottobre 1982 [*Quando la fantasia ballava il "boogie"*, p. 163].

mentale dal paese di origine, ma anche per alludere al suo atteggiamento intellettuale insieme indipendente e dinamico.<sup>41</sup> Entrambe le componenti fanno di 'irregolare' in un campo letterario che pare troppo orientato verso la propria nazione e sottoposto a due dottrine ideologiche che ostacolano qualsiasi forma di diversità. Eterno apolide, Parise appartiene alla stessa "categoria" letteraria di un Robert Louis Stevenson, composta di quegli autori che, "per formazione appunto genetica, e solo successivamente culturale, hanno la vocazione del viaggio, dei viaggi, del nomadismo e dell'esotismo"<sup>42</sup>.

### 7.1.2 Le età di Parise

L'irregolarità parisiense risulta non soltanto dalla sua esistenza nomade, ma anche dalla sua concezione delle età: mai maturo, l'autore si presenta sempre come giovane o come vecchio, assegnando precise caratteristiche agli estremi generazionali. Sia la giovinezza sia la vecchiaia creano una distanza da cui criticare la 'normalità'.

In un articolo in cui l'autore reagisce alle letture ideologiche di *Il crematorio di Vienna*, si legge: "da bambino mi si rimproverava di chiedere sempre: perché? non sono cambiato e nemmeno i rimproveri"<sup>43</sup>. L'infanzia, età di buonsenso, si presenta come uno spazio diametralmente opposto a una (cosiddetta) maturità in cui regnano gli scontri tra varie "barricate"<sup>44</sup> di destra e sinistra. In Parise, l'elogio dei giovani procede appunto dal loro "non considerare l'esistenza dell'uomo sulla terra come il frutto di un'ininterrotta serie di conquiste storiche e meccaniche"<sup>45</sup>, come spiega anche Colucci nella sua monografia. Sarà soprattutto il "perché"<sup>46</sup> dei bambini a mettere in dubbio gli schemi di pensiero in

---

<sup>41</sup> "la libertà è totale, non esiste mai il condizionamento [...] dell'altro", nota in *Via dalla piazza folla: l'inferno o il paradiso* ("Corriere della Sera illustrato", 26 luglio 1980 [AP, 1526]). In *Mia cara Milano, ecco perché ti amo*, Parise parla di un "energon [...] che spingeva ad emigrare" ("Corriere della Sera", 3 novembre 1983 [AP, 1656]).

<sup>42</sup> Presentazione a "Viaggio in canoa" di Robert Louis Stevenson, in O2, p. 1510. Con ciò Parise contrasta con i suoi amici che viaggiano soltanto "autour de [leur] chambre" (*I miei viaggi veri e immaginari*, "CS", 24 ottobre 1982 [Quando la fantasia ballava il "boogie", p. 164]).

<sup>43</sup> Con "Il crematorio" contesto la mia vita, "CS", 22 marzo 1970 [AP, 1071].

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 296.

<sup>46</sup> In un articolo tratto dall'Archivio, Parise parla di "quel 'sentimento' della cultura, che inizia dall'infanzia quando il bambino curioso (e perciò già colto) chiede insistentemente il perché delle cose" (*L'Italia non è un sogno poetico*, "CS", 13 maggio 1978 [AP, 1468]). La recensione sulla raccolta moraviana *Impegno controverso* indica una simile "voglia di dirlo allo stesso modo di un bambino quando non è obbligato a trattenersi ed esplode" (*Una miniera d'idee sulla nostra realtà*, "CS", 24 aprile 1980 [AP, 1521]).

voga. La perspicacia giovanile caratterizza diversi protagonisti dei *Sillabari*,<sup>47</sup> e in alcuni casi serve perfino da rimedio alla serietà degli anziani: durante una discussione politica a casa di amici un personaggio vede che i giovani presenti “si annoiavano, come sempre si annoiano con i ‘grandi’ i ragazzi di quell’età, e se ne andarono”<sup>48</sup>, e anche tra gli amici sciatori di *Amicizia* non c’era “nessuno veramente ‘adulto’”<sup>49</sup>. L’uso ironico di virgolette, che verrà ulteriormente approfondito nel Capitolo 8, mette in questione lo stesso senso della maturità.

Anche nella saggistica, lo scrittore-giornalista decide di prendere le parti dei giovani: dei bambini “realisti”<sup>50</sup>, degli adolescenti che fanno “cose che non si faranno mai più e che non sono ammesse nell’età matura”<sup>51</sup> e in generale di quei “giovannissimi” che sono tutti quelli “che stanno fuori dalle danze, cioè dal potere”<sup>52</sup>. In *Il punto*, rubrica apparsa sul “Corriere” nel 1973, Parise raccomanda ai suoi colleghi di reinventarsi partendo da cose ‘quotidiane’ quale il fisico femminile: “non la descriva da letterato, elegante o non elegante, bensì da uomo un po’ fanciullesco che ha visto una donna passare”<sup>53</sup>. Un altro consiglio di questa serie, rivolto ad Alberto Arbasino, collega nato nel gennaio del 1930, viene del resto firmato da “Il suo giovane aio: Goffredo Parise”<sup>54</sup>.

Il suo essere giovane di spirito traspare infine dal frequente riferimento alla favola *I vestiti nuovi dell'imperatore* di Hans Christian Andersen, con cui il vicentino accenna alla propria posizione nel campo letterario. I tessitori del vestito immaginario del re sono i “piccoli e grandi fabbricanti di mitologie ingannevoli”<sup>55</sup> come Barthes e Chomsky, non a caso personaggi di spicco della intelligenza postbellica; gli indumenti in questione si

---

<sup>47</sup> Si pensi ai giovani protagonisti di *Gli altri* (“CS”, 31 gennaio 1971 [SI, pp. 25-29]) e di *Bambino* (“CS”, 25 luglio 1971 [SI, pp. 61-67]) o al *senex puer* che “aveva modi e passioni di bambino insieme a una cultura di vecchio” e che perciò era “completamente diverso da tutti i viaggiatori che scendevano le scale della stazione” (*Ricordo*, “CS”, 7 ottobre 1979 [SI, p. 323]).

<sup>48</sup> *Noia*, “CS”, 29 agosto 1978 [SI, p. 263].

<sup>49</sup> *Amicizia*, “CS”, 20 marzo 1971 [SI, p. 30].

<sup>50</sup> *Quando la TV parla di sesso ai bambini*, “CS”, 11 aprile 1976 [AP, 1366]. In un altro articolo, Parise consiglia ai bambini: “fidatevi soprattutto della vostra testa” (*Cari ragazzi, la realtà non s’inventa*, “CS”, 9 gennaio 1977 [AP, 1409]).

<sup>51</sup> L’articolo in questione riguarda la decisione dell’attrice Maria Schneider di farsi internare in un ospedale psichiatrico a Roma al fianco della sua compagna Joan Townsend. Parise nota a proposito: “Siamo diventati tutti così ragionevoli, così seri, così ‘anziani’” (*Maria e Joan*, “CS”, 23 febbraio 1975 [VV, p. 194]).

<sup>52</sup> *Vivere la vita dell’Italia dei più*, “CS”, 6 ottobre 1974 [VV, p. 128].

<sup>53</sup> *Donne*, “CS”, 4 marzo 1973 [AP, 1235].

<sup>54</sup> *Lo scrittore e le cose*, “CS”, 11 febbraio 1973 [AP, 1229]. Corsivo mio.

<sup>55</sup> *Troppo occidentale per l’enigma-Giappone*, “CS”, 16 aprile 1984 [O2, p. 1551]. Un simile eccesso concettuale si ritrova nell’arte figurativa, in cui le gallerie temono di “trovarsi di fronte al vestito del re della famosa favola” (*Fra i topi di vecchie fabbriche il realismo degli artisti americani*, “CS”, 8 febbraio 1976 [A1, p. 1042]).

riferiscono tanto allo strutturalismo quanto al marxismo,<sup>56</sup> due teorie contrapposte alla poetica di Parise. L'autore ovviamente rispetta l'intuito di quei 'ragazzi' che riescono a scoprire l'inganno: tra essi Bruno Visentini del Partito Repubblicano, che dice "cose che dovrebbero apparire chiare come la luce del sole agli occhi di tutti ma che tutti fingono di non vedere"<sup>57</sup>, e il maestro Moravia che, nella raccolta saggistica *Impegno controverso*, discute temi sociopolitici del secondo dopoguerra come un bambino "liberissimo":

... conversa (è proprio il caso di usare questo verbo) degli argomenti suddetti con l'impegno e il candore appunto di un bambino libero, liberissimo da qualunque condizionamento, che ha appena aperto gli occhi sulla cultura e la vita e, con un solo sguardo, ha capito tutto: [...] quel bambino della famosa favola di Andersen, "il re nudo", che dice semplicemente quello che vede.<sup>58</sup>

Da "adulto-bambino"<sup>59</sup>, anche Parise stesso rifiuta di accogliere i suggerimenti dei suoi amici ("Mettila la testa a posto, diventa adulto"<sup>60</sup>), preferendo raccontare la società senza preoccuparsi delle eventuali sovrastrutture.<sup>61</sup>

Talvolta, la giovinezza racchiude tuttavia delle connotazioni negative di inesperienza, docilità e pure *naïveté*. La vecchiaia dello scrittore-giornalista fa allora da contrappeso a un campo letterario giudicato infantile e incompatibile con l'ideologia personale.

Invitato all'Associazione scrittori di Leningrado, Parise trentenne nota che i letterati sovietici, quasi tutti sulla cinquantina, hanno comunque "l'aria di ragazzotti coi capelli grigi"<sup>62</sup>. Il gruppo di *pueri aeterni* comunisti, incapaci di pensare e di agire in proprio, gli procura pure "una tristezza tale che non riesc[e] più a star fermo"<sup>63</sup>. Grazie alla propria indipendenza intellettuale, l'inviato speciale viceversa riesce ad accumulare esperienza e a capire il comportamento umano. In una corrispondenza sulla prostituzione a Saigon durante la guerra del Vietnam, egli prevede, per esempio, il fallimento di una relazione tra un giovane soldato statunitense e una vietnamita, notando en passant che "ci voleva

---

<sup>56</sup> Parise si riferisce anche al marxismo quando descrive il *Saggio sui potenti* dello storico Piero Melograni come "una argomentata e documentata parafrasi della favola del Re nudo" (*Gli incubi del potente dentro il palazzo*, "CS", 4 marzo 1977 [AP, 1412]).

<sup>57</sup> *Vecchia storia italiana: la cultura non è libera*, "CS", 19 settembre 1977 [O2, p. 1423].

<sup>58</sup> *Una miniera d'idee sulla nostra realtà*, "CS", 24 aprile 1980 [AP, 1521].

<sup>59</sup> Silvio Perrella, *Fino a Salgareda*, cit., p. 17.

<sup>60</sup> *I miei viaggi veri e immaginari*, "CS", 24 ottobre 1982 [Quando la fantasia ballava il "boogie", p. 164].

<sup>61</sup> Così lo fa anche il protagonista del romanzo inedito *La Politica*: "Candide-Giacomo non è [...] un intellettuale [...], ma solo un giovane uomo che fa i conti con la morale prevalente di una società che egli identifica con la parola 'politica'" (Marco Belpoliti, *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, cit., p. 274).

<sup>62</sup> *Leningrado è il fantasma di Pietroburgo*, "Settimo Giorno", 24 marzo 1960 [O1, p. 1481].

<sup>63</sup> *Ibidem*.

ben altro che un americano di diciannove anni per capirlo”<sup>64</sup>. L’esperienza nel Vietnam lo avrebbe del resto “invecchiato”<sup>65</sup>, vale a dire avrebbe plasmato la sua personalità e il suo discorso critico. In un testo sulla demaoizzazione in Cina, l’autore fa leva sui ricordi della sua ‘vecchia’ generazione per svelare la fugacità di qualunque dittatura, fascista o comunista che sia: “chi ha la nostra età ricorda perfettamente quelle giornate dopo il 25 luglio 1943 quando crollarono i busti e le teste di Mussolini dai loro piedistalli”<sup>66</sup>. La sua età apparentemente avanzata può infine indicare una generale inadattabilità ai tempi, andando dalla “vecchiaia poetica”<sup>67</sup> menzionata in uno scritto del 1956 all’osservazione che la letteratura in quanto tale “rende vecchi, vecchissimi, e precocemente mortali”<sup>68</sup>, risalente al 1970. Nella rubrica di *Parise risponde*, per denunciare il capitalismo inerente alla Chiesa cattolica, lo scrittore-giornalista mette in rilievo il distacco generazionale di sé e del suo collega corsaro: “forse io e Pasolini siamo vecchi”<sup>69</sup>.

L’ultimo reportage da Parigi, narrato in seconda persona, racchiude dei veri e propri anacronismi che chiariscono la disappartenenza di Parise: “Sei un uomo dell’Ottocento che incespica nelle ceneri dell’Ottocento, ma sei giovane e non lo sai”<sup>70</sup>, nota nel primo articolo di questa serie. Lungo le sue passeggiate nella Parigi degli anni Ottanta assieme alla sua *adoptive*, egli “sprofonda” o “inciampa”<sup>71</sup> continuamente nel secolo precedente, ormai incapace di adattarsi alla attualità. Sebbene negli ultimi anni della sua vita Parise effettivamente rimpianga il periodo anteriore al boom economico, quel “passato molto prossimo che però sembra l’Ottocento”<sup>72</sup>, il suo essere fuori del tempo si presenta *anche* come una costruzione retorica. Ciò risulta in modo particolare dallo scritto preparato per la laurea ad honorem all’Università di Padova, in cui lo scrittore rivisita la propria carriera letteraria descrivendola appunto come “un lavoro che al giorno d’oggi appare anacronistico”<sup>73</sup>, di cui non tralascia però di indicare la dimensione rivoluzionaria.<sup>74</sup>

---

<sup>64</sup> *Saigon proibita*, “L’Espresso Colore”, [9 aprile] 1967 [GP, p. 89].

<sup>65</sup> “Dopo questi viaggi la mia persona, la mia mente e il mio cuore sono invecchiati” (*Arte e politica*, “CS”, 28 novembre 1972 [AP, 1187]).

<sup>66</sup> *Cara Cina rimasta senza i pensierini del suo Mao*, “CS”, 12 agosto 1980 [AP, 1529].

<sup>67</sup> *Il piacere delle lettere*, “Il Resto del Carlino”, 18 novembre 1956 [AP, 446].

<sup>68</sup> *Con “Il crematorio” contesto la mia vita*, “CS”, 22 marzo 1970 [AP, 1071].

<sup>69</sup> *Un Gesù commerciale*, “CS”, 10 novembre 1974 [VV, p. 146].

<sup>70</sup> *Com’è cambiata Parigi negli ultimi trent’anni*, “CS”, 19 settembre 1984 [O2, p. 1552].

<sup>71</sup> “Ancora una volta, nelle tue riflessioni, sprofondi nell’Ottocento”, “Anche qui, non puoi non riflettere, non inciampare in quelle ceneri dell’Ottocento che hai trovato fin dall’arrivo sulla tua strada” (*D’improvviso, a Montmartre, l’odore dell’arte*, “CS”, 22 settembre 1984 [O2, p. 1558, 1560]).

<sup>72</sup> *Se la nostalgia torna nel romanzo*, “Panorama Mese”, gennaio 1986 [AP, 1720].

<sup>73</sup> *L’arte è una farfalla*, “Il Gazzettino”, 8 febbraio 1986 [O2, p. 1605].

## 7.2 Parise inviato speciale

Le deformazioni ricorrenti dei dati anagrafici di Parise – luogo di nascita, residenza, età – plasmano la sua immagine di scrittore emarginato dal centro culturale. Inoltre, anche il radicamento del corpo del reporter in un altrove permette di chiarire il suo ethos e il suo posizionamento. La distanza della terra straniera gli consente di criticare i costumi intellettuali nella madrepatria.

### 7.2.1 Immersione totale

Da *Cara Cina* a *Guerre politiche* passando per gli inediti, quasi tutti i reportage parisiani si distinguono per l'onnipresenza di un "protagonista"<sup>75</sup> che descrive la realtà dal proprio punto di vista. Le conclusioni sociopolitiche tratte dal viaggio provengono *direttamente* da questa immersione del giornalista nel luogo visitato.

La deissi, sperimentata nei romanzi da *Il ragazzo morto e le comete* in poi,<sup>76</sup> è pienamente realizzata nelle corrispondenze di viaggio e di guerra. L'ancoraggio della persona nello spazio e nel tempo risulta innanzitutto dalla segnalazione sotto il titolo della posizione geografica, e pure del giorno e dell'ora in cui il testo è stato scritto.<sup>77</sup> Parecchi incipit si riferiscono al contesto extralinguistico con dei deittici personali e spaziotemporali che evidenziano la presenza sul campo di Parise. Così nella Cina agli inizi della Rivoluzione Culturale, nel Vietnam in pieno conflitto armato, nella Repubblica del Biafra devastata dalla carestia:

Canton – Sono a Canton da poche ore: è il crepuscolo di una stagione molto simile alla primavera siciliana [...].<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> La sua posizione anacronistica era già stata espressa in una lettera a Giovanni Comisso del 1959: "sono come un vecchio romano, anzi mi pare di essere assai più lontano nella storia dagli americani che da quegli uomini; se mi dicessero che mio bisnonno era un pompeiano, direi che era sì, un vecchio piuttosto indietro coi tempi, ma nulla più; e non mi stupirei affatto" (14 agosto [1959], in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, cit., p. 38).

<sup>75</sup> Si rinvia nuovamente alla definizione parisiana tratta da *L'odore casto e gentile della povertà*, intervista curata da M. Cancogni, "La Fiera Letteraria", 22 agosto 1968 [AP, 945].

<sup>76</sup> "Questa è una sera d'inverno" è la frase iniziale del romanzo d'esordio (*Il ragazzo morto e le comete*, in O1, p. 7). Gian Piero Brunetta parla di "elementi specificamente filmici" (*Gli intellettuali italiani e il cinema*, cit., p. 144).

<sup>77</sup> Così negli articoli commissionati da "L'Espresso" e poi raccolti in *Due, tre cose sul Vietnam*.

<sup>78</sup> *L'autorità di Mao detta legge persino negli affetti domestici*, "CS", 5 giugno 1966 [CC, p. 653].



30 marzo 1967, ore 21.30 – Questo è il mio primo giorno di guerra. Siamo al confine della zona smilitarizzata, immediatamente a sud del 17° parallelo, dove in questi giorni avvengono i combattimenti più duri.<sup>79</sup>

Aba (Repubblica del Biafra), agosto 1968 – Sono in Biafra da un giorno [...]. Fin dal primo momento in cui si mette piede in questo paese si avverte nettamente che la gabbia si è chiusa dietro di noi e non è certo se si potrà uscirne.<sup>80</sup>

Crotti nota che tale “tecnica incipitaria [...] tende ad istituirsi come punto di partenza di un proprio ruolo narrativo all’interno di un cronotopo ben individuato”<sup>81</sup>. Da testimone diretto, Parise esamina la realtà da *molto* vicino: una posizione privilegiata che consente di trasmettere dei dettagli illuminanti. Per cogliere l’essenza di una cultura, dagli Stati Uniti agli Emirati Arabi, il giornalista ricorre volentieri al deittico composto “Eccoci”<sup>82</sup>, oppure visualizza il contrasto tra la civiltà cinese (non necessariamente comunista) e il sistema capitalista attraverso il proprio movimento in treno dalla Repubblica Popolare Cinese a Hong Kong: “Ecco la frontiera [...]. Ecco la periferia [...], ecco i primi grattacieli, ecco, di colpo, Hong Kong dove si può comprare e vendere quello che si vuole [...] e dove le idee sono le sole che non valgono nulla: ecco, insomma, l’Occidente.”<sup>83</sup> Trovandosi al centro di questa esperienza ideologica, l’inviato speciale risulta tanto più autorizzato a farsene una opinione. Analogamente, un’osservazione metatestuale come “Faccio fatica a scrivere perché le mani mi tremano molto”<sup>84</sup>, che sembra annotata appena dopo una imboscata dei vietcong, legittima qualsiasi discorso dello scrittore-giornalista vicentino circa principi politici e militari.

Data questa preferenza deittica, non sorprende dunque che i sensi vengano considerati come “il primo e sempre più utile strumento di conoscenza”<sup>85</sup>. Attrezzi essenzialmente

---

<sup>79</sup> *Sotto il fuoco dei Vietcong*, “L’Espresso Colore”, 14 maggio 1967 [GP, p. 21]. Anche altrove in questa serie, si leggono commenti quali “Stamane all’alba mi sono svegliato al passaggio degli elicotteri che portavano via i morti e i feriti” (p. 31) e “Sono in una delle foreste più dense di tutto il Vietnam” (p. 41).

<sup>80</sup> *Nel Biafra come in un incubo*, “CS”, 6 agosto 1968 [GP, p. 103]. Il reporter è altrettanto immerso in *I giorni della disperazione* (“CS”, 9 agosto 1968 [GP, p. 111]): “Sono in un campo di profughi nella foresta”.

<sup>81</sup> Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 167.

<sup>82</sup> *Tutta l’America come Nashville*, “CS”, 15 febbraio 1976 [NY, p. 1019] e *Il petrolio ce l’ha dato Dio*, “CS”, 17 aprile 1977 [AP, 1414].

<sup>83</sup> *L’amore nella Cina di Mao*, “CS”, 31 luglio 1966 [CC, pp. 769-770].

<sup>84</sup> *Sotto il fuoco dei Vietcong*, “L’Espresso Colore”, 14 maggio 1967 [GP, p. 29].

<sup>85</sup> *Giappone, così lontano dal paese della Politica*, “CS”, 25 gennaio 1981 [EF, p. 14]. Lo sguardo in modo particolare sarebbe “prima fonte di informazione” (*C’è sempre Allah nel cuore degli arabi*, “CS”, 31 maggio 1977 [AP, 1420]).

individuali e democratici,<sup>86</sup> i sensi consentono di valutare il mondo senza l'ingerenza di precisi schemi mentali. In *L'eleganza è frigida*, l'autore azzarda pure l'ipotesi che occorra scordare la storia recente per capire meglio un dato paese ("raramente ricordava che il Giappone aveva perduto la seconda guerra mondiale"<sup>87</sup>). Il reportage si presenta invece come un esercizio di attenzione<sup>88</sup> e di perseveranza<sup>89</sup> che consiste nel capire una società a partire da suoi "minuscoli particolari"<sup>90</sup> e da alcuni "attimi"<sup>91</sup> di vita. In un articolo sul Laos, Parise concepisce un "catalogo o itinerario dello sguardo"<sup>92</sup> con cui si inoltra nella cultura estremorientale. Grazie alle facoltà visive e uditive del reporter italiano, anche la fede ideologica viene infine smascherata in quanto costruzione immaginaria, irreal: "ho visto con i miei occhi e udito con i miei orecchi quella umiliante malattia contagiosa che è il fanatismo e l'isterismo politico"<sup>93</sup>.

Nella sua corrispondenza di guerra, Parise non schiva del resto la crudeltà e l'orrore. La figura del reporter è nuovamente al centro dell'azione laddove si descrivono la povertà, la miseria o la morte: "mi avvicino ai morti che nessuno guarda. Sono ragazzi. Possono avere quindici o sedici anni. I corpi sono lacerati da ferite profonde, uno che sembra il più giovane ha il cranio spaccato"<sup>94</sup>, scrive a proposito dei vietcong caduti durante una battaglia nella foresta: la scena crudele gli passa sempre di mente quando sente parlare del famoso "eroico popolo vietnamita"<sup>95</sup>. In un campo di profughi del Biafra, spiega che è solo "aguzzando lo sguardo [che] si riesce a distinguere in questa massa [...] ciò che un

---

<sup>86</sup> In *La laguna dei cinque sensi* ("Cigahotels Magazine", 28 marzo 1979 [AP, 1497]), Parise nota che essi sono "patrimonio di tutti gli uomini".

<sup>87</sup> *Una giapponese e i misteri della Grande Spia*, "CS", 3 maggio 1981 [EF, p. 107].

<sup>88</sup> "Solo guardando con attenzione si vede brulicare la vita" (*Capodanno loatiano in un bunker*, "CS", 28 maggio 1970 [GP, p. 198]).

<sup>89</sup> "mai si stanca l'occhio che spazia su un territorio immenso popolato di contadini" (*La comune: una grande illusione*, "CS", 6 luglio 1966 [CC, p. 723]).

<sup>90</sup> *Giappone: ed è subito opera d'arte*, "CS", 22 febbraio 1981 [EF, p. 53]. Sono "particolari impossibili da catturare in toto, se non con la parola detta o scritta" (*Sbarco a New York, 1976*, "CS", 25 gennaio 1976 [NY, p. 1006]).

<sup>91</sup> "tutti questi attimi, la somma di questi attimi, sono l'essenza di quel paese" (*La vita che palpita alla macchia*, "CS", 6 luglio 1970 [GP, p. 234]).

<sup>92</sup> *Due eserciti alla macchia nel Laos*, "CS", 26 maggio 1970 [GP, p. 189].

<sup>93</sup> *Arte e politica*, "CS", 28 novembre 1972 [AP, 1187]. Corsivo mio. Si ritrova un esempio di fanatismo maoista in *Tra gli scolari di Nanchino* ("CS", 8 luglio 1966 [CC, p. 735]). La volontà parisiense di "vedere di persona in molte occasioni" la guerra del Vietnam viene esplicitata in *Ribelliamoci ai dogmi: ogni uomo è diverso dagli altri* ("Max", giugno 1985 [O2, p. 1589]).

<sup>94</sup> *Sotto il fuoco dei Vietcong*, "L'Espresso Colore", 14 maggio 1967 [GP, p. 32].

<sup>95</sup> *C'era una volta un piccolo Vietnam*, "CS", 7 gennaio 1978 [AP, 1456].

tempo doveva essere un uomo, una donna, un bambino”<sup>96</sup>, costringendo i sensi umani a registrare tutto “indifferentemente”<sup>97</sup>. Descrizioni di un tale “orrore visivo, immediato, diretto, elementare, [...] animale”<sup>98</sup> denotano la vanità di interpretare azioni violente in chiave politica.

In più occasioni, Parise insiste anche sul fatto di aver “girato il mondo”<sup>99</sup>, spinto da una curiosità simile a quella che prova nei confronti dei lettori di *Parise risponde*.<sup>100</sup> L’identità di viaggiatore pieno di esperienza si manifesta in commenti generali del tipo “Chiunque ha vissuto a Nuova York potrebbe rispondere [...]”<sup>101</sup> (cfr. Capitolo 6) oppure in reazioni rassegnate circa le evoluzioni politiche in Africa: “io non mi sono affatto scandalizzato pensando alla cultura della foresta e alle sue leggi”<sup>102</sup>. I luoghi visitati dallo scrittore nel corso della sua vita appaiono perfino nella serie narrativa dei *Ricordi immaginari*, storia di un naufrago pseudo-autobiografico su un’isola deserta, colma di riferimenti a Giava, Indocina, Giappone e Nigeria.<sup>103</sup> In quanto “reduce”<sup>104</sup> da moltissime avventure in paesi esotici, Parise si oppone al tipico letterato italiano che scrive “per pochi”: “Intorno a lui niente scoppi di battaglie, ferite e sangue, polvere. Sono gli altri che muoiono, lontano, i molti, non ‘i pochi’”<sup>105</sup>.

Diversamente da quest’ultimo, e malgrado la conoscenza accumulata durante i viaggi, il veneto tralascia del resto di trarre delle conclusioni generali.<sup>106</sup> Si tiene all’osservazione dei fatti, lasciando ai sensi “il vero giudizio”<sup>107</sup>: nell’Albania comunista si limita perciò a

---

<sup>96</sup> *I giorni della disperazione*, “CS”, 9 agosto 1968 [GP, p. 111].

<sup>97</sup> *Ibidem* [GP, p. 115].

<sup>98</sup> *L’ultima notte nella foresta*, “CS”, 18 agosto 1968 [GP, p. 145].

<sup>99</sup> *Parise: il mio Veneto*, “CS”, 7 febbraio 1982 [AP, 1550] e *Che cosa farei con 3 miliardi*, “CS”, [1982] [AP, 1624]. In *Capri, a piedi, e poi la grotta azzurra* (“CS”, 3 luglio 1983 [Capri]), Parise nota: “Una buona parte del mondo reale ho avuto l’occasione, la fortuna e la salute di conoscerlo”.

<sup>100</sup> La rubrica sarebbe stata proposta per “curiosità umana: la stessa che ho viaggiando, incontrando molta gente di molti Paesi e parlando, nei luoghi più disparati, in pace e in guerra” (*I lettori che scrivono*, “CS”, 28 aprile 1974 [VV, p. 52]).

<sup>101</sup> *L’infantile guerriglia del piccolo uomo di New York*, “CS”, 16 luglio 1977 [AP, 1431].

<sup>102</sup> *In quell’esodo c’è la spietata legge dell’Africa*, “Epoca”, 23 dicembre 1983 [AP, 1660].

<sup>103</sup> Frequentemente si insiste sul fatto di aver “già visto” qualcosa. Così per esempio in *Una gallina e un maiale compagni di spiaggia*, “CS”, 27 luglio 1983 [O2, p. 1284] e in *Alla fine incontro una bellissima bruna*, “CS”, 27 agosto 1983 [O2, p. 1295].

<sup>104</sup> *L’invito del Vietnam a visitare il dopoguerra*, “CS”, 17 dicembre 1982 [AP, 1623].

<sup>105</sup> “*Per pochi*”, “CS”, 18 febbraio 1973 [AP, 1231].

<sup>106</sup> Dal Biafra per esempio, Parise riferisce soltanto “i miei dubbi, non i dubbi, i miei sospetti e non i sospetti, le mie emozioni ma non le conclusioni” (*L’ultima notte nella foresta*, “CS”, 18 agosto 1968 [GP, p. 146]).

<sup>107</sup> *Veneto*, “Epoca”, 12 ottobre 1974 [AP, 1300].

una “breve sequenza”<sup>108</sup> di situazioni per chiarire l’amicizia con la Cina, negli Stati Uniti a una “serie di immagini che nel loro insieme sono l’America”<sup>109</sup>, e dal Giappone riporta “pochi esempi per tentare di dare il ritratto di un popolo”<sup>110</sup>. Egli adotta la stessa tattica fenomenologica in Indocina, dove trasmette unicamente quello che vede infischiandosi di parzialità ideologiche. In un articolo sostanzioso pubblicato sul “Corriere della Sera” nel 1975, a guerra conclusa, Parise rievoca le sue esperienze personali:

Personalmente non posso parlare che di dettagli e di riflessioni non generali [...] quali sono nate via via durante i miei diversi soggiorni in tutto il sud-est asiatico nel Vietnam, nel Nord Vietnam, nel Laos e in Cambogia dal 1966 in poi. Mi auguro che questa “mappa” possa essere utile al lettore ora che tutto sembra (ma non è) al suo epilogo.<sup>111</sup>

Tra i dettagli spicca la descrizione di Hanoi pressoché intatta, mentre “l’ideologismo [la] dava per rasa al suolo”<sup>112</sup>. In *Hanoi: Biography of a City*, lo storico australiano Logan rileva che i danni nella capitale nordvietnamita erano effettivamente pochi, e che l’immagine di una città distrutta dai bombardamenti americani sarebbe una vera “distorsione della memoria”<sup>113</sup> di stampo occidentale. Il caso certamente chiarisce la posizione particolare occupata da Parise nel campo intellettuale degli anni Sessanta e Settanta, e spiega pure la successiva polemica con Noam Chomsky circa le loro rappresentazioni divergenti del Vietnam del Nord. Secondo Parise, che aveva incontrato l’americano a Hanoi nel 1969, il comportamento di quest’ultimo sarebbe stato ingenuo e ridicolo; secondo Chomsky, le sue conclusioni ideologiche stonerebbero soltanto con “la capacità di comprensione di Parise”<sup>114</sup>. Per reagire a questo insulto sorprendente, l’autore vicentino ribadisce la sua indipendenza e il suo desiderio di “capire le cose” inoltrandosi nel conflitto vietnamita da entrambe le parti, al Nord e al Sud: “il mio fine era quello di un intellettuale italiano non obbligatoriamente impegnato in quella guerra da ragioni di parte se non quella di

---

<sup>108</sup> La cometa Tirana, “L’Espresso”, 10 agosto 1969 [AP, 1000].

<sup>109</sup> Ecco dove porta la via del consumo, “CS”, 19 luglio 1979 [AP, 1505].

<sup>110</sup> Un pianeta sconosciuto: Giappone, “Qui Touring”, 1-8 marzo 1983 [AP, 1635].

<sup>111</sup> Dentro il “calvario” del Vietnam, “CS”, 13 aprile 1975 [AP, 1325].

<sup>112</sup> Il commento è stato tratto da un articolo del 1985: “Raccontai di aver visto Hanoi intatta e fui quasi linciato”, “CS”, 14 aprile 1985 [AP, 1697].

<sup>113</sup> Logan spiega: “Initially, American intervention did not affect Hanoi greatly and, even when the bombing campaigns were intensified and focused on Hanoi, there seems to have been relatively little physical damage done to the city. This is contrary to popular images that Westerners then had – and still have – of Hanoi’s treatment during the Vietnam War, raising complex issues of memory distortion” (William S. Logan, *Hanoi: Biography of a City*, Sydney, University of New South Wales Press, 2000, p. 149).

<sup>114</sup> Noam Chomsky, *Le vittime della propaganda*, “CS”, 9 marzo 1978 [AP, 1464]. Per le sue esperienze vietnamite si rinvia a Noam Chomsky, *North Vietnam*, in Id., *At War with Asia*, New York, Pantheon, 1970, pp. 259-287.

capire le cose”<sup>115</sup>. La risposta parisiiana rievoca anche un suo commento in un reportage albanese, unicamente basato sulle sue esperienze concrete: “Di tutto ciò si può tenere il conto politico che si vuole, ma è bene almeno saperlo”<sup>116</sup>. Le conclusioni sono sempre e comunque relative, esito della semplice presenza fisica del reporter all'estero.

Da questa prospettiva volontariamente neutra, le ideologie inerenti alla Guerra Fredda vengono percepite quali elementi disturbatori nella descrizione della realtà: “Noia una, noia l'altra”<sup>117</sup>, la logica economico-politica del capitalismo e del comunismo si sarebbe imposta in quasi tutte le società del mondo – salvo nel Terzo mondo –<sup>118</sup> cancellando la diversità umana e la sua stessa interpretazione. Secondo l'autore, il sistema capitalista, presente a casa e anche negli Stati Uniti, fa svanire lo stile e la naturalezza dal mondo “con un colpo di spugna artificiale”<sup>119</sup>. Tranne alcune zone diverse come i quartieri dei graffitisti,<sup>120</sup> l'America mancherebbe di una vera cultura, e lo snobismo dei suoi abitanti, anziché essere motivo di distinzione, sarebbe “il più grossolano che esista”<sup>121</sup>. Gli scritti sul capitalismo si limitano alla serie di *New York* e a qualche scritto occasionale, di solito redatto con fatica – altro segno della “noia” consumistica.<sup>122</sup>

Non certo un rimedio al consumismo di tipo americano, anche la dottrina comunista pare “insopportabile”<sup>123</sup> agli occhi di un giornalista propenso ad addentrarsi in culture diverse da quella imperante a casa. Secondo l'ottica di Parise, il comunismo ostacola una lettura moderata della realtà circostante in quanto costruzione monocroma, uniforme, ripetitiva: comporta uno “spesso incenso di uniformità linguistica e stilistica” se non un “diaframma che si frappone, d'obbligo, tra chi parla e chi ascolta”<sup>124</sup>. La sua propaganda

---

<sup>115</sup> *Non faccio il gioco americano*, “CS”, 9 marzo 1978 [AP, 1464].

<sup>116</sup> *La cometa Tirana*, “L'Espresso”, 10 agosto 1969 [AP, 1000].

<sup>117</sup> “Da noi si propagandano televisori, frigoriferi, detersivi, eccetera, in Cina ideologia politica” (*Lasciano a bocca aperta i cinesi gli eroi della propaganda teatrale*, “CS”, 16 giugno 1966 [CC, p. 687]).

<sup>118</sup> “Questo regno, chiamato Terzo mondo non si sa perché” (*Potrebbe essere il Terzo mondo il regno del Papa di oggi*, “CS”, 11 ottobre 1983 [AP, 1654]).

<sup>119</sup> *Una bottega piena di fantasmi*, “CS”, 28 settembre 1982 [LO, p. 52].

<sup>120</sup> “A loro, soltanto a loro e al futuro delle loro avventurose e allegre fatiche ideologiche va il mio pensiero, il mio cuore e la mia fantasia” (*E nacque la religione dei graffiti*, “CS”, 7 aprile 1976 [NY, p. 1047]).

<sup>121</sup> *Che colossale affare di dollari per una tazza di tè*, “CS”, 30 maggio 1981 [EF, p. 128].

<sup>122</sup> La fatica risulta dal suo diario del 1976 pubblicato su “Marka”: “Perché la faccio tanto lunga per due articoli su N.Y. nessuno lo sa” (*I movimenti remoti e altri inediti di Goffredo Parise*, cit., p. 58); “Gli articoli dall'America che sto scrivendo sono nulla” (p. 60); “Devo scrivere altri due articoli sull'America” (p. 62).

<sup>123</sup> La “insistenza perenne e didattica sul comunismo cinese [...] nei primi giorni è insopportabile” (*La pazienza apre le porte in Cina*, “CS”, 1 luglio 1966 [CC, p. 719]).

<sup>124</sup> *Dentro il “calvario” del Vietnam*, “CS”, 13 aprile 1975 [AP, 1325]. Parise nota giustamente che il comunismo di tipo nordvietnamita è tuttavia meno invasivo di altre varianti, con un capo Ho Chi Minh che è “patriota prima di essere comunista” (*Diario da Hanoi*, “L'Espresso Colore”, 29 giugno 1969 [AP, 997]).

sarebbe “uguale in tutto il mondo”<sup>125</sup> e ampiamente prevedibile: “Oggi, come ieri, come l’altro ieri e come quasi ogni giorni in Cina, visita a una fabbrica e a una scuola”<sup>126</sup>. Come il capitalismo, anche i vari comunismi non invitano a testimoniare: dopo un viaggio in Oriente, l’autore confessa al direttore del “Corriere della Sera” di non poter consegnare articoli avendone serbato soltanto un “ricordo noiosissimo”<sup>127</sup>.

La presenza sul campo consente allo scrittore-giornalista di giustificare e di accreditare il proprio discorso presso l’intelligenza nazionale. In questo caso, non è tanto il suo carattere o ethos, quanto il movimento stesso nel luogo straniero a visualizzare la sua posizione nel campo letterario italiano.

### 7.2.2 L’altrove come luogo di confronto

La distanza dalla patria induce infine a svelare le limitazioni della dicotomia ideologica nazionale e a elogiare la diversità umana in un contesto di globalizzazione progressiva. Talvolta riconoscibile, talaltra sconosciuto, l’altrove percorso da un viaggiatore italiano denuncia un atteggiamento eccessivamente eurocentrico.

“Qualche volta capita di pensare che il migliore colpo d’occhio su un paese [...] è quello di uno straniero”<sup>128</sup> scrive Parise in un articolo del 1978, rifacendosi agli esempi di Polo per la Cina e a Goethe e Stendhal per l’Italia. In fondo, il vicentino stesso tenta di creare una distanza fisica dal *proprio* paese per considerarlo da “estraneo”, alla stregua di quel “esiliato volontario”<sup>129</sup> Giuseppe Prezzolini. Anche nella saggistica, Parise osserva che i suoi connazionali comunemente non riescono a tener conto di un’Italia “come vista dal di fuori”<sup>130</sup>, e in diverse recensioni egli indica la lontananza culturale della penisola.<sup>131</sup>

Che ci voglia una distanza per valutare (e per criticare) la realtà italiana risulta pure dai frequenti rientri non graditi. Ripartendo dall’URSS, l’inviato speciale si rende conto

---

<sup>125</sup> *L’invito del Vietnam a visitare il dopoguerra*, “CS”, 17 dicembre 1982 [AP, 1623].

<sup>126</sup> *Tra gli scolari di Nanchino*, “CS”, 8 luglio 1966 [CC, p. 730].

<sup>127</sup> “Caro direttore, [...] in questi giorni spero di mettere insieme (cacciando la noia e il ricordo noiosissimo del mio ultimo viaggio) qualche articolo, qualche impressione di Mongolia e Russia; la realtà è che il comunismo mi è andato talmente fuori dagli occhi che temo di eccedere e tu avresti una tromba che suona da clarino nella tua ben temperata orchestra” (lettera a Giovanni Spadolini, 20 giugno 1971 [AP, 91.44]).

<sup>128</sup> *Da dove nasce l’amore per il Veneto?*, “CS”, 8 luglio 1978 [AP, 1474].

<sup>129</sup> Parise è del resto sicuro che Prezzolini “guarda sempre da questa parte: troppa attenzione e troppo amore verso queste sponde” (*Testimonianze*, “La Fiera Letteraria”, 3 luglio 1955 [AP, 367]).

<sup>130</sup> *Con o senza inglese siamo una colonia*, “CS”, 29 luglio 1978 [AP, 1476].

<sup>131</sup> In *Quei cattolici di Brideshead* (“CS”, 24 marzo 1983 [AP, 1638]) si parla di una faccenda “materialmente estranea” al lettore italiano.

della profonda diversità della cultura abbandonata (“torno a quel popolo che è sempre quello [...] e lo guardo, lo guardo, lo guardo perché domani parte l’aereo e di gente così, con tanghi e panini, non ne vedrò più”<sup>132</sup>), e l’ultimo articolo laotiano menziona che “è l’ultima sera e mi dispiace molto andarmene”<sup>133</sup>. Controvoglia si parte anche da Saigon, luogo di azione che si oppone alla noia intellettuale italiana: “Oggi parto per l’Italia, ma sono di malumore perché vorrei rimanere ancora per molto tempo. Che faccio a Roma? A Roma mi annoio”<sup>134</sup>.

La distanza frequentemente implica una “strana forma e attuazione della vicinanza”<sup>135</sup> e una “verifica duale”<sup>136</sup> che coinvolge la madrepatria. Da cosmopolita, l’autore individua facilmente analogie e differenze tra culture lontane, con cui relativizza o denuncia una prospettiva troppo italiana.

Se in Cina il giornalista scorge soltanto qualche elemento paesaggistico che richiama l’Italia,<sup>137</sup> nel Vietnam ritrova anche “l’arte di arrangiarsi”<sup>138</sup>, in Cambogia “un governo della disperazione [...] così simile a quello di Salò”<sup>139</sup>, e nel Laos pure “un gattopardesco Tancredi Falconeri, non italiano, non siciliano e non cinico”<sup>140</sup>. Pur sempre progettando l’io narrante in uno spazio lontano da casa sua, tali commenti ribadiscono il relativismo di qualsiasi quadro storico nazionale e il carattere universale di molto comportamento umano. Se Parise trova dei punti di incontro tra la cultura straniera e quella originale – dalla volubilità ideologica<sup>141</sup> all’immobilismo politico<sup>142</sup> –, non tralascia però di criticare la situazione italiana.

---

<sup>132</sup> *Leningrado è il fantasma di Pietroburgo*, “Settimo Giorno”, 24 marzo 1960 [O1, p. 1482].

<sup>133</sup> *La vita che palpita alla macchia*, “CS”, 6 luglio 1970 [GP, p. 232].

<sup>134</sup> *La battaglia di Duc Co*, “L’Espresso Colore”, 21 maggio 1967 [GP, p. 63].

<sup>135</sup> Raffaele Manica, *Come leggeva Parise*, in *Les illuminations d’un écrivain*, cit., p. 78.

<sup>136</sup> Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 164.

<sup>137</sup> Per esempio una chiesa cattolica a Pechino che ha l’aspetto di “una chiesa di paese nella Lombardia o nel Veneto” (*La statua di Mao in canonica: i preti cinesi rinnegano il Papa*, “CS”, 12 giugno 1966 [CC, p. 671]). Secondo Parise, anche la città di New York “non troppo stranamente somiglia” a Venezia (*Sbarco a New York, 1976*, “CS”, 25 gennaio 1976 [NY, p. 1006]).

<sup>138</sup> *Diario da Hanoi*, “L’Espresso Colore”, 29 giugno 1969 [AP, 997].

<sup>139</sup> Si tratta del governo dei Khmer rossi capeggiato da Pol Pot (*Dentro il “calvario” del Vietnam*, “CS”, 13 aprile 1975 [AP, 1325]).

<sup>140</sup> *Lungo la pista di Ho Ci-Min*, “CS”, 17 maggio 1970 [GP, p. 183].

<sup>141</sup> Dal fascismo al comunismo (*Da Maometto a Mao*, “L’Espresso”, 3 agosto 1969 [AP, 999]) o dal cattolicesimo al marxismo (*Da Budda a Carlo Marx*, “CS”, 29 giugno 1970 [GP, p. 231]).

<sup>142</sup> *A Tokio l’impero si fonda sul denaro*, “CS”, 20 ottobre 1981 [EF, p. 153].

Contemporaneamente, il giornalista indica il continuo spostamento dal noto all'ignoto per evidenziare le sue tendenze centrifughe nel campo letterario nazionale. L'aneddoto del piacevole incontro con Tvardovski, direttore della rivista sovietica dissidente "Novy Mir", per esempio, che accoglie Parise "con una espansione e una caloria fisica [...] che assai di rado si incontrano nelle penisole"<sup>143</sup> e gli propone di pubblicare alcuni racconti di *Il crematorio*, distoglie lo stesso autore dal clima ideologico italiano. Parise s'impegna sempre a riferire l'alterità delle culture incontrate:

La verità è che si vogliono vedere *altre* facce, *diverse* dalle nostre, e *altre* società, si vogliono assaggiare *altri* cibi, completamente *diversi* dai nostri, si vogliono palpare sete *introvabili* da noi, [...] vedere colori che *non* si vedono, udire lingue che *non* si capiscono e tentare disperatamente di capirle [...].<sup>144</sup>

In Cina, per imboccare "l'abisso dell'ignoto" anziché "la strada piana"<sup>145</sup> del marxismo, bisogna divenire "almeno un poco cinese"<sup>146</sup>: in questo modo si intravedono differenze notevoli rispetto alla cultura italiana, quali star "tutt[e] mort[e] a furia di lavorare"<sup>147</sup> e intellettuali "il cui tirocinio, anziché il salotto e i coccodè, è stato la Lunga Marcia"<sup>148</sup>. I sacrifici fisici dei comunisti cinesi certamente discordano dall'arroganza 'sedentaria' di quelli occidentali, che a confronto della leggerezza asiatica risultano del resto "pesanti, meschini e 'culoni'"<sup>149</sup>. Secondo Parise, la cultura dei cinesi, anche se (o proprio perché) enigmatica,<sup>150</sup> va abbracciata e non mai neutralizzata, conservando cioè quella "parete di cristallo"<sup>151</sup> che soltanto un passe-partout ideologico potrebbe infrangere.

Lo stesso discorso vale per l'Indocina, esposto non solo a una guerra "ingiusta"<sup>152</sup> ma anche a continue incoerenze ideologiche. Percorrendo gli altopiani vietnamiti, Parise si

<sup>143</sup> *Tempi lunghi*, "CS", 3 maggio 1970 [AP, 1080].

<sup>144</sup> *Quel travolgente istinto di viaggiare*, "CS", 20 novembre 1982 [AP, 1618].

<sup>145</sup> *La pazienza apre le porte in Cina*, "CS", 1 luglio 1966 [CC, p. 717].

<sup>146</sup> *Per tentare di capire i cinesi facciamoci un po' cinesi anche noi*, "CS", 10 giugno 1966 [CC, p. 668].

<sup>147</sup> *Danza nei parchi di Pechino una folla di vecchi con la barba*, "CS", 14 giugno 1966 [CC, p. 683].

<sup>148</sup> *In Cina i letterati di mestiere imparano a scrivere dai contadini*, "CS", 26 giugno 1966 [CC, p. 704].

<sup>149</sup> "Dispiace dirlo", aggiunge Parise (*Qui parla Pechino*, "L'Espresso", 25 maggio 1969 [AP, 995]).

<sup>150</sup> Il viaggiatore "si lascia trascinare da avvenimenti e cose che [...] si vedono e si trascrivono nella categoria della lontananza, con incomprensione straniata" (Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette*, cit., p. 173).

<sup>151</sup> "Questo diaframma, questa parete si dissolvono soltanto in un caso: quando l'uomo politico occidentale e l'uomo politico cinese parlano all'unisono la stessa lingua, cioè il pensiero marxista-leninista" (*Gli occhi della Cina*, "L'Espresso", 1 giugno 1969 [AP, 996]). Le citazioni riportate in questo paragrafo evidenziano quanto il materiale archivistico completi gli articoli raccolti in volume.

<sup>152</sup> La questione è al centro della prefazione a *Guerre politiche*, che verrà discussa nel Capitolo 9.



stupisce che sia appunto “in questi villaggi che gli americani devono [...] spiegare l’idea della democrazia e della libertà”<sup>153</sup>, poiché si trovano troppo distanti da questi concetti essenzialmente occidentali e dalle stesse trattative di Parigi.<sup>154</sup> La distanza è ancora più manifesta nel reportage sul Laos,<sup>155</sup> altro paese vittima dell’imperialismo americano ma rimasto “in ombra”<sup>156</sup> rispetto alla causa vietnamita: dalle caverne occupate dal Pathet Lao, lo scrittore-giornalista cerca insieme di palesare un lato nascosto della guerra e di darne un’interpretazione neutra.

Anche l’Africa non necessita degli schemi mentali di origine europea (“non si chiede agli africani quella pietà cristiana o cattolica o italiana o italiota”<sup>157</sup>); i costumi mutuati dagli europei in fondo danno fastidio, come si legge in due testi conservati nell’Archivio Parise.<sup>158</sup> La meta del reporter è sempre e comunque di percepire la diversità: sia essa il ritmo meno “sonnolento”<sup>159</sup> di Parigi, l’incantesimo del mondo arabo,<sup>160</sup> oppure le isole malesi “non inquinate né da guerra né da ideologie”<sup>161</sup> che faranno da sfondo dei *Ricordi*

---

<sup>153</sup> *La battaglia di Duc Co*, “L’Espresso Colore”, 21 maggio 1967 [GP, p. 53].

<sup>154</sup> “Per quanto riguarda le trattative di Parigi ho notato, nei discorsi fatti con me, molta prudenza, un grande distacco come si trattasse di avvenimento molto lontano dal loro paese (e lo è)” (*Diario da Hanoi*, “L’Espresso Colore”, 29 giugno 1969 [AP, 997]).

<sup>155</sup> Parise parla di una “sensazione di estraneità molto forte” (*Due eserciti alla macchia nel Laos*, “CS”, 26 maggio 1970 [GP, p. 188]) e di “condizioni molto diverse che da noi” (*La vita che palpita alla macchia*, “CS”, 6 luglio 1970 [GP, p. 233]).

<sup>156</sup> Laos rimane “in ombra rispetto alle geografie della guerra vietnamita illuminate dai bagliori dell’opinione mondiale” (*Lungo la pista di Ho Ci-Min*, “CS”, 17 maggio 1970 [GP, p. 178]). Si tratta di un “territorio silenzioso e umile, cui la stampa occidentale dedica ogni giorno poche righe” e “tagliato fuori dal mondo” (*Due eserciti alla macchia nel Laos*, “CS”, 26 maggio 1970 [GP, p. 186]). Ormai è chiaro che lo scrittore facesse centro: “Laos soon became the most heavily bombed country in the history of warfare” (James R. Arnold e Roberta Wiener, *Cold War: The Essential Reference Guide*, cit., p. 120).

<sup>157</sup> *In quell’esodo c’è la spietata legge dell’Africa*, “Epoca”, 23 dicembre 1983 [AP, 1660].

<sup>158</sup> Si rimanda a “quella retorica ‘bianca’ d’importazione; [...] quel tipo di ‘gloire’ europea che si era trascinata, giù, giù, fin nel cuore dell’Africa” (*Tecnica di un’ecatombe*, “L’Espresso Colore”, 25 gennaio 1970 [AP, 1051]). Lo scrittore sembra preferire l’importazione inversa, dall’Africa in Occidente, come risulta dalla sua descrizione grigio-variopinta del malfamato quartiere newyorchese di Harlem: “Gli edifici sono gli alberi pietrificati delle foreste, savane i miseri spazi-prigione color della cenere chiusi da reti metalliche dove due ragazzi giocano a pallavolo, mercati di villaggio i bar dove si spaccia la droga [...] le radici di Harlem sono le sterminate praterie, i grandi fiumi e gli immensi cieli d’Africa” (*L’uomo senza radici*, “CS”, 1 febbraio 1976 [NY, p. 1015]).

<sup>159</sup> “ero persuaso che il giorno scorresse in uno strano modo, diverso da come si muove nel nostro Paese, sonnolento, scettico e senza entusiasmi (*Ritorno a Parigi*, “Il Resto del Carlino”, 2 marzo 1958 [O1, p. 1526]).

<sup>160</sup> Il Medio Oriente contiene “un mistero e una fatalità ignoti a tutto ciò che nasce o sta nel mondo cattolico” (*Conti sospesi*, “Il Resto del Carlino”, 23 marzo 1958 [O1, p. 1531]). Si veda anche *I grandi signori dell’oro nero dal tappeto volante ai jet*, “CS”, 10 aprile 1977 [AP, 1413].

<sup>161</sup> *L’invito del Vietnam a visitare il dopoguerra*, “CS”, 17 dicembre 1982 [AP, 1623].

*immaginari*. Lontani dal bipolarismo (inter)nazionale, quest'ultimi luoghi implicano una vera e propria fuga dalla civiltà, alla stregua di Gauguin e di Rimbaud nell'Ottocento:

Più o meno le stesse domande si posero nel secolo scorso Paul Gauguin, Arthur Rimbaud [...] quando, giunti a un certo punto della loro vita, salirono su un veliero e partirono verso isole sconosciute o si inoltrarono nel cuore dell'Africa nera dove scomparvero per sempre. Era l'esotismo [...] rappresentava un'alternativa reale al disgusto della civiltà [...].<sup>162</sup>

La decisione stessa di partire alla ricerca di un tale improbabile esotismo, che era anche stato inseguito dal poeta francese più di cent'anni prima ("je quitte l'Europe"<sup>163</sup>), indica l'estraneità dello scrittore-giornalista al proprio campo intellettuale. Come l'Africa per Rimbaud, per il vicentino la destinazione simbolo di questa alterità tanto desiderata è il Giappone, quello stato insieme "lontanissimo" e "completamente diverso"<sup>164</sup>, che viene pure immaginato come un "pianeta"<sup>165</sup> misterioso. L'isola giapponese, che richiede uno "sforzo terribile"<sup>166</sup> al viaggiatore occidentale nel momento in cui deve abbandonare la propria cultura, all'inizio degli anni Ottanta diviene il nuovo habitat di Parise in quanto spazio unico, stravagante e incomprensibile.

In *L'eleganza è frigida*, che raccoglie la maggior parte degli scritti giapponesi, sorprende del resto il continuo riferimento a un certo "paese della Politica", perifrasi per l'Italia e antonimo del Giappone stesso.<sup>167</sup> Il sintagma nuovamente evidenzia quanto la distanza sia la chiave di lettura di questo reportage narrato in terza persona (cfr. Capitolo 6).

Altamente simbolico è il "sonno al tempo stesso felice e lontano, simile a quelli della convalescenza o della salvezza"<sup>168</sup> di Marco, che si sveglia in un altrove diversissimo dal

---

<sup>162</sup> *Tutta l'America come Nashville*, "CS", 15 febbraio 1976 [NY, p. 1018].

<sup>163</sup> Arthur Rimbaud, *Mauvais sang*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, p. 95.

<sup>164</sup> *Un pianeta sconosciuto: Giappone*, "Qui Touring", 1-8 marzo 1983 [AP, 1635].

<sup>165</sup> *È di scena il Giappone*, "CS", 11 giugno 1983. La metafora del pianeta, ancora più potente di quella dell'isola per indicare l'alterità, era già stata proposta in *L'eleganza è frigida* nel 1981: "il Giappone [a Marco] parve tanto lontano da tutti gli altri paesi della terra, in particolare dal suo, un'isola sì, ma più simile a un pianeta rotante nel silenzio e nella solitudine della volta celeste" (*Giappone: ed è subito opera d'arte*, "CS", 22 febbraio 1981 [EF, p. 56]).

<sup>166</sup> *Febbre gialla*, "Playboy", marzo 1981 [AP, 1540].

<sup>167</sup> Gialloredo nota che nel reportage giapponese Parise non esita a "farsi portatore delle istanze dell'uomo pubblico, dell'intellettuale che compara sistemi e condotte di vita dei popoli presso i quali è ospite con il proprio orizzonte domestico, quello dell'Italia machiavellica e trafficonica ribattezzata 'Paese della Politica'" (Andrea Gialloredo, *La parola trasparente*, cit., pp. 177-178).

<sup>168</sup> *Giappone, così lontano dal paese della Politica*, "CS", 25 gennaio 1981 [EF, pp. 10-11].

“paese della Politica e dell’assassinio”<sup>169</sup> in cui era cresciuto. In Giappone, si scoprono parecchie novità – l’aria elegante della capitale,<sup>170</sup> il pensiero filosofico Zen,<sup>171</sup> la lingua enigmatica,<sup>172</sup> gli abitanti che paiono appartenere a “un’altra specie forse ovipara”<sup>173</sup> – che contrastano tutte con il materialismo tipico della madrepatria. Il confronto ironico tra i “pesci” asiatici e i “mammiferi”<sup>174</sup> occidentali in particolare ribadisce la profonda diversità della cultura giapponese.<sup>175</sup>

Diverse sono anche le pratiche intellettuali-letterarie: agli occhi di Marco-Goffredo, che ben conosceva “quello che le fedi e le ideologie del suo paese avevano promesso agli uomini”<sup>176</sup>, salta per esempio l’assoluta mancanza di utopie politiche. Nell’ambito della letteratura, il protagonista autofinzionale scopre l’ineguagliabile haiku (menzionando anche *Il bove*, la poesia carducciana imparata a scuola “che senza dubbio è bovina”<sup>177</sup>), e uno scrittore sicuramente sconosciuto dagli “specialisti”<sup>178</sup> in Italia. A quanto pare, egli “era dovuto andare a finire nel lontano Giappone per scoprire ancora oggi lo stile nella letteratura che non vuol dire la letteratura”<sup>179</sup>, commento arguto che svela lo scontento parisiense nel campo letterario italiano. Costretto a lasciare “il solo paese di cui sarebbe

---

<sup>169</sup> *Ibidem* [EF, p. 16].

<sup>170</sup> “Tutto aveva l’aspetto occidentale [...] dietro cui traspariva qualcosa d’altro che [...] non seppe ben definire, che sentiva profondo e diverso da tutto l’Occidente” (*Ogni boccone un esercizio di stile*, “CS”, 28 gennaio 1981 [EF, p. 24]).

<sup>171</sup> “Pensò al suo confronto cos’erano i condomini dei cimiteri nel paese della Politica, dove chissà quale religione illudeva nell’idea che acquistando un monolocale il corpo sarebbe sopravvissuto nel suo marciume murato al buio e sospirò: di dispiacere, pensando al bellissimo paese della Politica dove però il materialismo era troppo” (“*Ho capito lo Zen visitando un giardino*”, “CS”, 2 ottobre 1981 [EF, p. 132]).

<sup>172</sup> *Moderni ma con antica purezza*, “CS”, 1 febbraio 1981 [EF, p. 33].

<sup>173</sup> *I quartieri del vizio senza erotismo*, “CS”, 18 marzo 1981 [EF, p. 76].

<sup>174</sup> Purtroppo anche lì il “praticismo americano [...] aveva distrutto ogni forma tradizionale e acquorea da intreccio ittico e vi aveva installato al suo posto la forma, anzi la meccanica mammifera e imprenditoriale” (*Ibidem* [EF, pp. 77-78]).

<sup>175</sup> Secondo Angelo Pellegrino, l’isola sarebbe perfino “fuori della Storia” (*Goffredo Parise, “L’eleganza è frigida”*, in *Id.*, *Verso Oriente*, cit., p. 178).

<sup>176</sup> “quel dopo, a vedere quel paesaggio tutto sommato secolare, quel dopo fideistico e ideologico per cui gli uomini sono o dovrebbero essere tutti uguali [...] gli parve infantile illusione che in nessun caso si poteva chiamare speranza” (*Il supertreno corre nei secoli*, “CS”, 10 febbraio 1981 [EF, pp. 41-42]).

<sup>177</sup> *Con l’arco e con la spada lungo i sentieri dello Zen*, “CS”, 21 febbraio 1982 [EF, p. 155]. L’osservazione richiama l’articolo sulle “haiku” apparso cinque mesi dopo sul “Corriere”: “Come metterla, con alle spalle ‘T’amo o pio bove?’ [...] è questione di razza ‘contro’ una particolare cultura che [...] sempre enfaticò un materialismo che stava e sta ancora dentro la storia e la tradizione italiana, non soltanto della poesia ma di ogni cosa” (“*Haiku: una poesia di lucciole e scintille*”, “CS”, 4 luglio 1982 [AP, 1592]).

<sup>178</sup> *Tokio: visita a un famoso sconosciuto*, “CS”, 22 aprile 1981 [EF, p. 106]. Si tratta di Ishikawa Jun.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

diventato con gioia figlio adottivo”<sup>180</sup>, il moderno Marco Polo finisce con l’abbandonare la cultura più consona al proprio carattere.

Avendo girato il mondo in lungo e in largo, Parise continuamente evidenzia la diversità socioculturale incontrata quale alternativa al falso binomio capitalismo-comunismo in Italia. Tanto nelle zone centrali (Cina, Stati Uniti, Vietnam) quanto in quelle periferiche (Biafra, Laos, Giappone) della Guerra Fredda, il reporter conseguentemente denuncia il ‘contenimento’ di solo due quadri ideologici, a detrimento di un giornalismo letterario più aperto e comprensivo. L’ethos parisiense che ne consegue è senz’altro meno italiano e più terzomondista, nel senso letterale del termine.

## 7.3 Un lontano narrativo

Un altrove lontano dalla ‘attualità’ intellettuale non si ritrova soltanto nei reportage da luoghi geograficamente distanti, ma anche nelle varie realtà cronotopiche dei racconti parisiensi. Colpisce la regolarità con cui Parise costruisce mondi narrativi alternativi alla contemporaneità, che corrispondono comunemente a una precisa rubrica, o almeno a una fase determinata della sua carriera letterario-giornalistica. Si possono individuare due linee principali: i racconti giovanili apparsi su “Il Resto del Carlino” e qualche altro quotidiano (cfr. Capitolo 4), e le rubriche narrative pubblicate sul “Corriere della Sera” da *Il crematorio di Vienna* in poi.<sup>181</sup>

### 7.3.1 I racconti giovanili

La narrativa breve apparsa su giornali tra il 1952 e il 1958 quasi sempre esplora la vita di provincia prebellica, ricordata da una distanza insieme spaziale e temporale. Solo dopo essersi trasferito a Venezia (1949) e a Milano (1953), Parise comincia a immaginare delle vicende nella città di nascita, talvolta simbolo di bigotteria da cui prendere le distanze, talaltra mondo alternativo al secondo dopoguerra.

---

<sup>180</sup> “Era tempo ormai [...] di ‘spiegare le vele’ verso la sua Venezia, di cui in quel paese lontano non sentiva nostalgia” (*Il teatro e la musica sembrano antichi come il sorgere del sole*, “CS”, 24 febbraio 1982 [EF, p. 162]).

<sup>181</sup> Occorre notare che diversi racconti autofinzionali vengono trattati in questa parte anziché nel Capitolo 6, perché più rilevanti da un punto di vista spaziotemporale. Così per esempio la serie dei *Ricordi immaginari*.

Se sopra si è già avuto modo di osservare la tendenza autofinzionale nei primi racconti di Parise (cfr. Capitolo 6), adesso occorre soffermarsi sul modo in cui i ricordi d'infanzia evocano un cronotopo diverso dall'*hic et nunc* della scrittura. In un racconto del 1983 su un suo soggiorno (reale, inventato?) nella Berlino nazista in compagnia di una Fräulein, lo scrittore riflette sulla funzione della memoria, concludendo che “sono passati ormai abbastanza anni per permettere a uno scrittore di raccontare questo ricordo d'infanzia. Come e quanto avrà influito nella mia vita? Difficile dirlo.”<sup>182</sup> In realtà, il testo chiarisce il posizionamento singolare dello scrittore nel campo letterario del dopoguerra, tanto attraverso la ricostruzione caratteriale di se stesso bambino quanto mediante il ritorno ai luoghi e tempi che lo avrebbero formato.<sup>183</sup> In un altro articolo, l'infanzia è descritta come “gioco senza confini che non è neppure più un ricordo, né una età, né soprattutto un equivoco”<sup>184</sup>: un lontano che comunque prosegue nel presente.

Spesso la Vicenza degli anni Trenta si riduce a un'atmosfera vaga, appunto un “teatro” palladiano (cfr. sopra) in cui si muovono i vari personaggi. La imprecisione descrittiva, che caratterizzava già il primo articolo narrativo parisiano,<sup>185</sup> verrà ripresa in parecchi suoi racconti degli anni Cinquanta che si focalizzano sull'alterità dei protagonisti. Così succede, per esempio, con la progressiva messa a fuoco dell'aula scolastica in cui viene punito il figlio di n.n.,<sup>186</sup> o con la presentazione di un personaggio di nome “stranissimo per [la indeterminata] cittadina di provincia”<sup>187</sup> in cui si svolge il racconto.

In questa “città” senza nome,<sup>188</sup> non si può nascondere niente, dato che “tutti vedono tutto in uno specchio magico, giorno e notte in qualunque luogo”<sup>189</sup>. Il voyeurismo degli

---

<sup>182</sup> *Il misterioso segreto di Fräulein Etta*, “CS”, 10 agosto 1983 [AP, 1649].

<sup>183</sup> Si pensi per esempio alla carta geografica studiata dal piccolo Parise (cfr. Capitolo 6).

<sup>184</sup> *Variazioni*, “Il Resto del Carlino”, 2 giugno 1957 [O1, p. 1501].

<sup>185</sup> In questo racconto, che parla di un incontro con una vecchia contadina in una casa coperta di nebbia in cui persino l'orologio è un “oggetto malsicuro”, il cronotopo è assolutamente indeterminato (*Una vecchia vicino ai morti*, “Il Giornale di Vicenza”, 27 dicembre 1952 [O1, p. 1078]).

<sup>186</sup> “il patronato è in una città molto piccola [...]. Le aule odorano delle vesti dei sacerdoti [...]. La più grande aula, con finestre da cattedrale, è la mia. Sono le sei di sera ed è inverno” (*L'aceto sulle ferite*, “Il Borghese”, 15 ottobre 1953 [O1, p. 1082]). Un tale incipit cinematografico si ritrova pure nei racconti *Costumi di provincia* (“Il Borghese”, 15 novembre 1953 [O1, p. 1087]), *I ladri* (“Il Resto del Carlino”, 19 ottobre 1956 [O1, p. 1172]), e *La fabbrica dei dispetti* (“Il Resto del Carlino”, 27 ottobre 1957 [O1, p. 1227]).

<sup>187</sup> *Un compagno di scuola*, “Il Resto del Carlino”, 6 novembre 1955 [O1, p. 1144].

<sup>188</sup> Di solito Parise si riferisce a Vicenza con circonlocuzioni quali la “città dove sono nato” o la “mia città”. Si veda per esempio *Un'epigrafe*, “Il Resto del Carlino”, 18 ottobre 1955 [O1, p. 1139] e *Una tentazione*, “Il Resto del Carlino”, 19 novembre 1955 [O1, p. 1149]. L'eccezione che conferma la regola è il racconto lungo *Gli americani a Vicenza* (“L'illustrazione italiana”, agosto 1958 [O1, pp. 1281-1311]). Più determinato sia geograficamente sia storicamente, questo testo chiude il periodo dei racconti giovanili annunciando lo stile dei reportage.

abitanti è tale da imbrigliare le loro passioni e da imporre loro una condotta cosiddetta ‘regolare’. Vicenza si trasforma in uno spazio immaginario pieno di occhiate maligne,<sup>190</sup> tendine scostate,<sup>191</sup> e pettegolezzi infondati,<sup>192</sup> sempre pronto a condannare qualunque deviazione dalla norma. È chiaro che, sin dal suo esordio giornalistico, Parise prenda le distanze da questo spazio bigotto insieme polifonico e assolutamente anonimo, in cui è arduo esprimere il proprio individualismo; negli anni a venire, la sua non appartenenza a una tale società piccolo borghese si ripeterà anche nel campo letterario.

Tuttavia, la rappresentazione dei luoghi d’infanzia non è necessariamente negativa. In alcuni casi Parise sembra pure rimpiangere la lontananza di quel segmento storico che si conclude con la nascita della Repubblica italiana.<sup>193</sup> I “bei giorni della liberazione” che vengono rievocati in un racconto del 1953 si oppongono, per esempio, al clima politico contemporaneo “di così grande stanchezza”<sup>194</sup>. Quando si focalizza inoltre su dei luoghi simbolici distrutti dalla guerra,<sup>195</sup> o su personaggi bizzarri diventati irriconoscibili dopo il 1946,<sup>196</sup> si ha l’impressione che la Seconda Guerra Mondiale stessa funga da cesura tra un altrove ormai scomparso e un’attualità troppo invadente. Un tale contrasto traspare anche da parecchi racconti dei *Sillabari* e di *Lontano* (cfr. infra).

---

<sup>189</sup> Questa osservazione si riferisce però al periodo postbellico (*La casa del diavolo*, “Il Borghese”, 1 dicembre 1953 [O1, p. 1096]).

<sup>190</sup> Dal convento, per esempio, “si intravedono i neri occhi delle educande più curiose, che vengono a farsi le trecce alle finestre, per vedere qualche uomo” (*Gli occhiali*, “Il Borghese”, 1 febbraio 1954 [O1, p. 1110]).

<sup>191</sup> “a volte, in certe ore, qualcuno scostava di un niente la tendina a ricamo, guardava sotto, in strada” (*Un gioco d’amore*, “Il Resto del Carlino”, 17 marzo 1957 [O1, p. 1203]).

<sup>192</sup> “contrariamente a quanto andavano sussurrando i maligni [il protagonista] condusse vita serissima” (*Vocazioni*, “Il Resto del Carlino”, 27 gennaio 1957 [O1, p. 1193]).

<sup>193</sup> “l’Italia di trent’anni fa è lontana, lontanissima, in tutti suoi aspetti, politici, culturali, linguistici, fonici, agricoli, non soltanto paesaggistici”, scrive il giornalista a un lettore di *Parise risponde* (*L’Italia dei “lotti”*, “CS”, 16 febbraio 1975 [VV, p. 186]).

<sup>194</sup> *Costumi di provincia*, “Il Borghese”, 15 novembre 1953 [O1, p. 1087]. Il racconto omonimo, pubblicato su “Il Caffè” nel dicembre 1955, si riferisce ugualmente a quel “ormai lontano periodo di liberazione” [O1, p. 1154].

<sup>195</sup> Simbolica la distruzione del negozio di cianfrusaglie gestito da una “curiosa coppia di coniugi”: “Venne la guerra e una bomba colpì in pieno la casa e il negozio: non restò di esso che un cumulo di macerie” (*I coniugi Sparagna*, “Settimo Giorno”, 21 aprile 1955 [O1, p. 1127, 1132]).

<sup>196</sup> Così per esempio l’adone Oberdan, tenuto d’occhio dall’io narrante: “prima della guerra [era] un giovane di fascino ma soprattutto di grandi possibilità [...]. Sarei pronto a giurare che dal ’46 a oggi Oberdan è diminuito sensibilmente di statura” (*Le belle speranze*, “Il Resto del Carlino”, 6 gennaio 1957 [O1, pp. 1184, 1187]).

### 7.3.2 Le rubriche del “Corriere”

Già nei primi racconti, Parise elabora dunque precisi cronotopi letterari per chiarire la sua visione del mondo e il suo posizionamento nel campo. La coerenza spaziotemporale è però ancora più notevole nelle serie narrative pubblicate sul “Corriere della Sera” dal 1963 in poi. Le rubriche di *Il crematorio di Vienna*, *Sillabari*, *Lontano* e *Ricordi immaginari* si contrassegnano tutte per uno spaziotempo ben circoscritto, seppur diversissimo fra di loro. Solo pochi articoli narrativi apparsi tra il 1963 e il 1986 non rientrano, del resto, in queste quattro categorie.<sup>197</sup>

I racconti di *Il crematorio di Vienna*, in primis, spiccano per le loro descrizioni ambientali estremamente concise. Soltanto eccezionalmente, il cronotopo neutro e regolare viene disturbato da ‘deviazioni’. Fatta eccezione per i preludi in una breve serie del 1957 e in alcuni racconti del 1958,<sup>198</sup> questa prima rubrica di Parise pubblicata sul “Corriere della Sera” si distingue dalla sua produzione giovanile per l’asciuttezza con cui viene ritratta una realtà diversa dalla società degli anni Sessanta.

Gran parte delle storie di *Il crematorio* si svolgono in spazi generici – uffici, fabbriche, o case – in cui anche le indicazioni temporali sono imprecise. Come in varie altre opere di Parise, colpisce di nuovo la frequenza di elementi deittici: i narratori si riferiscono a un ieri, un oggi o un domani senza nessun appiglio per orientare il lettore.<sup>199</sup> Gli incipit che introducono una frazione di tempo vaga o soltanto riconducibile al ciclo stagionale (“Un giorno”<sup>200</sup>, “Con le prime giornate calde”<sup>201</sup>) sembrano preannunciare l’atmosfera fiabesca dei *Sillabari* (cfr. infra).

<sup>197</sup> Si tratta fra l’altro di due saggi-racconti apparsi sulla rubrica *Il punto* (*Il tam-tam dei critici*, “CS”, 18 marzo 1973 [AP, 1236]; *Prudenti e imprudenti*, “CS”, 3 giugno 1973 [AP, 1246]), e di alcuni ritratti narrativi di colleghi letterati, come Carlo Emilio Gadda (*L’ingegnere*, “CS”, 9 luglio 1963 [O1, pp. 1556-1562]), Umberto Eco e Italo Calvino (*Sui banchi di scuola con Eco e Calvino*, “CS”, 26 aprile 1983 [O2, pp. 1527-1531]). Pertinenti per il valore metaforico dello spazio e per la genealogia parisiense, questi articoli verranno esaminati nel Capitolo 8.

<sup>198</sup> Per la rubrica, si rinvia per esempio allo spazio labirintico (“quei corridoi dove altre volte mi ero perduto”) nel racconto *Un figaro e un rappresentante di profumi fra gli incartamenti del Debito Pubblico* (“Il Resto del Carlino”, 30 aprile 1957 [AP, 460]). Gli articoli sono *Il dolce per Fifi* (“Il Resto del Carlino”, 20 settembre 1958 [O1, pp. 1312-1317]) nonché *La moglie a cavallo* (“Tempo Presente”, novembre 1958 [O1, pp. 1318-1330]), entrambi ambientati in un appartamento indeterminato.

<sup>199</sup> Per dare qualche esempio: “Ieri mattina” (*In ufficio*, “CS”, 15 febbraio 1963 [CV, p. 12]), “ieri sera” (*Difettoso*, “CS”, 21 febbraio 1966 [CV, p. 168]), “Stamane” (*Il questionario*, “CS”, 6 dicembre 1963 [CV, p. 42]), “Dalle dieci del mattino in poi” (*Squillo*, “La Fiera Letteraria”, 24 febbraio 1966 [CV, p. 132]), “Oggi pomeriggio” (*Divo*, “CS”, 30 gennaio 1966 [CV, p. 179]) o pure semplicemente “Da qualche tempo” (*Uccelli e pesci*, “CS”, 16 gennaio 1964 [CV, p. 78] e *Convenzionale*, “CS”, 27 marzo 1966 [CV, p. 121]).

<sup>200</sup> *Errori*, “CS”, 17 marzo 1963 [CV, p. 7]. Sono le prime parole della raccolta *Il crematorio di Vienna*.

<sup>201</sup> *L’uomo è uno strumento*, “CS”, 5 agosto 1964 [CV, p. 94].

Sorprende però soprattutto la regolarità di questi ambienti, in cui la vita diviene una pura “abitudine”<sup>202</sup> e i personaggi preferiscono ripetere le loro azioni: “Ogni mattina mi guardo allo specchio”<sup>203</sup>, “Ogni anno faccio la mia villeggiatura marina”<sup>204</sup>. Il rifiuto dei protagonisti irregolari “in via di estinzione” (cfr. Capitolo 6) consiste invece nell’uscire da questo presente opprimente, rievocando gli anni della giovinezza,<sup>205</sup> o ammalandosi “fuori tempo”<sup>206</sup>. *Il crematorio di Vienna* non è dunque tanto un epigono della letteratura industriale, che critica direttamente le pratiche dell’Italia del boom economico, quanto una riflessione sul binomio normalità-diversità a partire da un lontano indeterminato. Con queste deviazioni, Parise si posiziona nuovamente ai margini del campo letterario.

I racconti dei due *Sillabari* e di *Lontano* – il “terzo sillabario”<sup>207</sup> del 1982-83 – presentano soprattutto un cronotopo alternativo al rumore intellettuale dai primi anni Settanta in poi. Di solito lo sfondo di queste rubriche è costituito da un passato più o meno preciso in cui la descrizione prevale sulla narrazione.<sup>208</sup> La prima serie propone un altrove quasi fiabesco in cui si rispecchia lo stesso trascorrere del tempo, l’ultima racchiude frazioni di tempo maggiormente determinate ma anch’esse lontane nello spazio e/o nel tempo.

Il ‘ritorno’ essenziale dei *Sillabari* e di *Lontano* contiene un deciso rifiuto dell’attualità e della storia quali punto di partenza per decifrare la realtà. I racconti introducono dei mondi *ex tempore*,<sup>209</sup> con cui Parise sembra opporsi agli schemi di pensiero in voga e alla invadenza degli scrittori-intellettuali nella società italiana contemporanea. La pseudo-negazione della Storia (con maiuscola) traspare, fra l’altro, dalle indicazioni temporali

---

<sup>202</sup> *Dormiamo*, “CS”, 13 ottobre 1963 [CV, p. 70]. Il protagonista di questo racconto “si disponeva a sbrigare il suo lavoro, come sempre, come ogni giorno” (p. 66).

<sup>203</sup> *Simmetrico*, “CS”, 23 novembre 1964 [CV, p. 33].

<sup>204</sup> *Diversa*, “CS”, 11 gennaio 1965 [CV, p. 126]. I conformisti si preoccupano quando viene a mancare un ritmo fisso: “la mia vita è sconvolta [...] non riesco a mettere ordine [...] alla prassi giornaliera (ore lavorative, ore in famiglia, ore fuori di casa ecc.)” (*Impiegato*, “CS”, 18 marzo 1965 [CV, p. 47]).

<sup>205</sup> “se devo andare al passato devo saltare molti anni della mia vita, devo correre indietro [...] all’infanzia per trovare persone, colori, odori” (*Sentimentale*, “CS”, 3 aprile 1964 [CV, p. 64]).

<sup>206</sup> “Ora tu mostri [...] di non far parte affatto di questi schemi, ti allontani da essi al punto che ti ammali fuori tempo” (*I miei cari*, “CS”, 30 dicembre 1963 [CV, p. 92]).

<sup>207</sup> Silvio Perrella, *Vita breve di un nichilista felice*, in Goffredo Parise, *Lontano*, cit., p. 116. Per un’analisi della raccolta rimando al mio contributo *L’immagine pura in “Lontano” di Goffredo Parise*, “Studi e problemi di critica testuale”, 2013, 86, pp. 189-218.

<sup>208</sup> Mengaldo individua una “quasi allegra rinuncia alla narrazione” nei due *Sillabari* (Pier Vincenzo Mengaldo, *Dentro i “Sillabari” di Parise*, in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., p. 400). Ginzburg esamina il valore particolare dell’imperfetto parisiense (Natalia Ginzburg, *Goffredo Parise*, in Id., *Opere*, II, Milano, Arnoldo Mondadori, 1987, p. 552).

<sup>209</sup> *Ex tempore* si intitola anche una delle ultime poesie di Goffredo Parise (Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d’acqua*, cit., p. 248).



estremamente vaghe che spiccano già nel racconto d'apertura dei *Sillabari* ("Un giorno un uomo"<sup>210</sup>, "Passò del tempo"<sup>211</sup>), e da qualche accenno alla insignificanza del preciso contesto storico, come in un racconto che ha come sfondo la Seconda Guerra Mondiale: "Tre cose c'erano, oltre a tutte le altre 'storiche'"<sup>212</sup>. Considerata una rappresentazione artificiale soggetta a continue semplificazioni, la Storia nei racconti parigiani non è che "un'ombra"<sup>213</sup> che va scartata a beneficio di descrizioni concrete, quotidiane.<sup>214</sup>

Perrella definisce la narrativa breve parigiana degli anni Settanta giustamente come dei "reportages nel vicino geografico, reportages nei quali alla orizzontalità dello spazio si sostituisce la verticalità del tempo"<sup>215</sup>. La diversità cronologica ci sembra trovare la sua massima espressione nel periodo antebellico, come risulta da parecchi testi dei *Sillabari* ambientati nel Veneto degli anni Trenta o comunque pre 1945. La distanza temporale è tanto più manifesta in *Lontano*, in cui si immaginano un *pavillon* "quasi cristallizzato nel secolo precedente"<sup>216</sup> e distrutto durante la guerra o una gita in montagna "ovviamente lontan[a] nel tempo"<sup>217</sup> e dove si mette pure in evidenza il contrasto tra un "prima"<sup>218</sup> e un dopo. Descrivendo la guerra come una vera e propria cesura, Parise non vuole certo presentarsi come un ennesimo *laudator temporis acti*, ma vuole suggerire che la diversità va anche ricercata nella quotidianità.

La trama stessa dei racconti, seppur ridotta ad un minimo, sembra inoltre accennare alla insensatezza di molte discussioni attuali, se messe a confronto con l'essenza di una vita umana: la giovinezza, il passare del tempo, l'invecchiamento, la morte.<sup>219</sup> La brevità della vita torna in quasi tutti i *Sillabari*,<sup>220</sup> e riprende l'impianto del primo articolo della

---

<sup>210</sup> Amore, "CS", 10 gennaio 1971 [SI, p. 15].

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> Felicità, "CS", 19 luglio 1973 [SI, p. 144].

<sup>213</sup> Andrea Gialloretto, *La parola trasparente*, cit., p. 146.

<sup>214</sup> "l'unico modo con il quale [Parise] ritiene possibile confrontarsi autenticamente con la Storia [è] attraverso la ricostruzione-immaginazione della sua dimensione più concreta e quotidiana" (Giovanna Messina, *Vedere e sentimento del tempo nei "Sillabari"*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*, cit., p. 23n). Santoro parla di un "vero e proprio *transfert* dal reale storico al 'non reale' della poesia" (Vito Santoro, *L'odore della vita*, cit., p. 71).

<sup>215</sup> Silvio Perrella, *Parise viaggiatore indigente*, in *La parola 'quotidiana'*, cit., p. 198.

<sup>216</sup> *La sera in cui si spense la luce*, "CS", 11 luglio 1982 [LO, p. 43].

<sup>217</sup> *Amore breve in montagna*, "CS", 16 ottobre 1982 [LO, p. 62].

<sup>218</sup> Per esempio in *Una bottega piena di fantasmi*: "Prima che l'America tentasse di far sparire lo stile dal mondo [...], esisteva un piccolo negozio di sartoria, con annessi" ("CS", 28 settembre 1982 [LO, p. 52]).

<sup>219</sup> Infatti muoiono i protagonisti di *Anima* ("CS", 7 marzo 1971 [SI, p. 40]), di *Madre* ("CS", 23 aprile 1978 [SI, p. 230]) e di *Benessere Borghesia* ("CS", 26 settembre 1971 [*Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, p. 10]).

<sup>220</sup> In particolare sotto le voci *Amore*, *Bambino*, *Caccia*, *Cuore*, *Dolcezza*, *Età*, *Ingenuità*, *Mare* e *Nostalgia*. Siccome la serie è stata esaminata ampiamente da altri studiosi (cfr. Capitolo 4), si ritiene superfluo indugiare su questo punto.

rubrica: la storia dei protagonisti che “avevano vissuto e disperso nell’aria in così poco tempo alcuni anni della loro vita”<sup>221</sup> ci viene raccontata nello spazio ristretto di un solo elzeviro del “Corriere della Sera”. Certo, la percezione della vita come un complesso di momenti proviene dalla convinzione personale di Parise,<sup>222</sup> ma la scelta di comunicarla sul maggiore quotidiano italiano in un periodo di forte tensione ideologica – il post ’68, i primi anni di piombo – comporta anche una collocazione insolita nel campo letterario. La volontà di privilegiare momenti effimeri a scapito di spiegazioni storiche universali continua in *Lontano*, in cui si riflette ulteriormente sulla fugacità della vita.<sup>223</sup>

In queste due serie, colpiscono infine la concezione della storia come un ripetersi di cicli biologici e l’“apertura vertiginosa del tempo”<sup>224</sup> segnalata da Benedetti. Frequenti sono i riferimenti ai predecessori e ai successori dei protagonisti: dagli sciatori consci del fatto che “altri prendessero il loro posto”<sup>225</sup> e i ragazzi che “a loro volta avevano figli grandi”<sup>226</sup>, ai “nipoti dei nipoti”<sup>227</sup> delle farfalle conosciute da bambino. Anche la teoria darwiniana, che presuppone un rapporto violento, quasi animalesco tra esseri umani al di là di un preciso piano storico, torna in diversi racconti.<sup>228</sup>

Con tutte queste rappresentazioni temporali “vertiginose”, pubblicate su un medium per definizione attuale come un giornale, Parise evidenzia anche la propria diversità in un contesto letterario altamente ideologizzato. Ciò vale tanto più per le prime voci dei *Sillabari*, che susciteranno una forte polemica tra intellettuali di destra e di sinistra (cfr. Capitolo 9).

Infine, anche i *Ricordi immaginari*, apparsi sul “Corriere della Sera” tra il 1983 e il 1984 e poi raccolti tra i *Racconti sparsi nei Meridiani*, introducono uno spazio notevole: un’isola deserta che viene raggiunta da un io narrante anonimo dopo un naufragio enigmatico, descritta con la solita deissi parisiense.<sup>229</sup> Il topos dell’isola certamente corrisponde con

---

<sup>221</sup> *Amore*, “CS”, 10 gennaio 1971 [SI, p. 20].

<sup>222</sup> È compito dello scrittore cogliere questi attimi: “Tale *momento* [è] una esatta porzione di tempo, a volte vasta a volte brevissima, nell’immenso quadrante della storia dell’uomo. Vedere per primo, comprendere, leggere e analizzare [...] questa porzione di tempo e inserirvisi direttamente dominando, prima degli altri, questa appunto è opera del genio” (*Decadenza del fato*, “Il Resto del Carlino”, 15 agosto 1958 [O1, p. 1545]).

<sup>223</sup> Pertinente a questo proposito la conclusione di [Il padre, un professore d’università...] (“CS”, 16 ottobre 1982 [LO, p. 61]) e di *Era davvero la stanza di Rilke?* (“CS”, 1 febbraio 1983 [LO, p. 94]).

<sup>224</sup> Carla Benedetti, “Amicizia”: *Storia del tempo che non finisce*, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*, cit., p. 36.

<sup>225</sup> *Amicizia*, “CS”, 20 marzo 1971 [SI, p. 35].

<sup>226</sup> *Italia*, “CS”, 30 marzo 1975 [SI, p. 205].

<sup>227</sup> *Suor Franca e le sue farfalle*, “CS”, 12 novembre 1982 [LO, p. 78].

<sup>228</sup> Per esempio in *Odio* (“CS”, 8 settembre 1978 [SI, p. 274]) e in *Paternità* (“CS”, 29 ottobre 1978 [SI, p. 287]).

<sup>229</sup> “Eccomi naufrago [...] solo ora mi risveglio” (*Il naufrago psicologo sull’isola deserta*, “CS”, 14 maggio 1983 [O2, p. 1259]).

quel “fondo archetipico connotato di stimmate positive”<sup>230</sup> che Emilio Pasquini ritrova in diversi scrittori italiani e stranieri, e contiene inoltre idee di isola-mento e diversità. Gialloredo nota che l’isola percorsa dal protagonista dei *Ricordi immaginari* è appunto un “altrove mentale prima che geografico”<sup>231</sup>: un luogo simbolico con cui anche l’autore si costruisce un carattere e una posizione.

Su questa isola deserta, descritta come un “altro pianeta” che si trova “totalmente al di fuori di ogni conoscenza del mondo”<sup>232</sup>, il naufrago gode della improvvisa solitudine offertagli dalla catastrofe marittima subita accanto ai suoi compagni, poi spariti. Anche tra i misteriosi esseri umani scoperti nell’interno dell’isola, l’uomo occidentale si sente “solo come un lebbroso”, e per questo felice: “dovrei sentire la necessità di quello che si chiama in società il ‘commercio umano’. Invece no, non lo sento e assai raramente e in modo sempre più sfumato ricordo la mia esistenza sulla terra storica”<sup>233</sup>. A quest’uomo, temerario come lo stesso Parise nei suoi reportages, l’incognito non infonde nemmeno quella “paura ancestrale”<sup>234</sup> intimamente connessa con lo spazio insulare.

Come nei paesi lontani attraversati dal reporter, anche in questo universo narrativo occorre prendere le distanze da schemi di pensiero eccessivamente occidentali, tra cui la ragione cartesiana – “fenomeno per così dire limitato e regionale, certamente valido per l’Europa ma forse non per qui”<sup>235</sup>. In parecchie occasioni, il narratore esprime i suoi dubbi circa la natura “civile”<sup>236</sup> o “civilizzata”<sup>237</sup> della sua propria cultura, o constata di inceppare in una “trappola”<sup>238</sup> eurocentrica. I limiti del sistema occidentale traspaiono anche da un’osservazione ironica sulla intelligenza alternativa degli abitanti dell’isola,

---

<sup>230</sup> Emilio Pasquini, *Isola*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruoizzi, Milano, Mondadori, 2003, p. 234.

<sup>231</sup> Andrea Gialloredo, *La parola trasparente*, cit., p. 214.

<sup>232</sup> *Quella gente misteriosa*, “CS”, 20 settembre 1983 [O2, p. 1301].

<sup>233</sup> *Ma qui i maschi non servono a nulla*, “CS”, 24 marzo 1984 [O2, p. 1326]. Corsivo mio.

<sup>234</sup> “Sono molto emozionato ma non ho nessuna paura, chissà perché. Certo che dovrei averla, non fosse altro una paura ancestrale, verso ciò che è totalmente incognito, invece no” (*E la testa diventa una radio a galena*, “CS”, 4 agosto 1983 [O2, p. 1289]).

<sup>235</sup> *Il naufrago psicologo sull’isola deserta*, “CS”, 14 maggio 1983 [O2, p. 1262].

<sup>236</sup> Per esempio quando prova una calma “mai provat[a] nella [sua] vita, chiamiamola così, civile” (*Ibidem* [O2, p. 1260]).

<sup>237</sup> “La mia certamente inconsapevole superbia mi detta la seguente risposta: ‘Vengo dal mondo civilizzato’. [...] tutti sorridono e in quel sorriso intendo, con grande vergogna, che essi hanno capito e perfino perdonato la mia gaffe” (*E la testa diventa una radio a galena*, “CS”, 4 agosto 1983 [O2, p. 1291]).

<sup>238</sup> “ogni tanto cascavo nella trappola della mia cultura e della mia civiltà ed ecco lo sguardo corruciarsi, i silenzi farsi più intensi e talvolta minacciosi” (*Quella gente misteriosa*, “CS”, 20 settembre 1983 [O2, p. 1300]). Anche in *Alla fine incontro una bellissima bruna*, il narratore nota: “ahimè! inceppo nella cultura [...] e a causa appunto della mia cultura non vengo inteso” (“CS”, 27 agosto 1983 [O2, p. 1298]).

maestri nell'intercettare le idee degli interlocutori: "Cos'è la lettura del pensiero! Altro che rivoluzione d'ottobre o rivoluzione consumistica!"<sup>239</sup>. La diversità di questa cultura immaginaria si oppone nuovamente alla dicotomia ideologica in Italia, stretta tra utopia comunista e realtà capitalista.<sup>240</sup> La distanza dal paese natio è ancora più importante in un paragrafo che indica la irrilevanza degli intellettuali italiani 'impegnati' e menziona pure la testata su cui il racconto stesso appare. Il protagonista nota che sull'isola dove è naufragato

... non esiste [...] la microstoria come direbbe Franco Fortini, un uomo considerato molto importante nei lidi lontani, quando leggevo un giornale intitolato "Corriere della Sera". Ecco se volessi precisare l'insieme della vita in questo territorio direi per prima cosa appunto questo: che non c'è la storia, non esiste il concetto della storia, anche se capito benissimo dalle menti di queste vecchie che naturalmente non sono nemmeno un granello di sabbia in confronto a quella di Franco Fortini o di Paolo Spriano (che nelle nostre terre, in una piccola parte delle nostre terre ha scritto e sta ancora scrivendo la storia del partito comunista italiano). Capiscono e anzi vorrei dire, conoscono tutto, hanno letto *tous les livres* (leggono nel pensiero, figuriamoci!) ma non gliene importa un bel nulla [...].<sup>241</sup>

Il frammento, non dissimile dalle corrispondenze di viaggio, svela il rapporto parisiense tra distanza geografica ed ethos autoriale. Dimostra inoltre le continue sovrapposizioni tra i diversi sottogeneri giornalistici mescolando narrativa, saggistica, reportage e pure critica letteraria.

Dai racconti giovanili ai *Ricordi immaginari*, le serie narrative di Goffredo Parise apparse su quotidiano tra il 1953 e il 1984 si distinguono tutte per un impianto spaziotemporale allo stesso tempo ben circoscritto e generico. Da una città provinciale a un'isola esotica, passando per il passe-partout cronotopico di *Il crematorio di Vienna* e l'atmosfera fiabesca dei *Sillabari*, lo sfondo indeterminato dei racconti racchiude sempre delle connotazioni di deviazione rispetto a un centro sociale e/o letterario.

---

<sup>239</sup> *Nostalgia di Shakespeare tra i fumatori d'oppio*, "CS", 23 luglio 1984 [O2, p. 1329].

<sup>240</sup> Sebbene il bipolarismo ideologico regredisca nell'Italia degli anni Ottanta, nei *Ricordi immaginari* l'autore continua il suo discorso critico avviato negli anni Cinquanta.

<sup>241</sup> *Ma qui i maschi non servono a nulla*, "CS", 24 marzo 1984 [O2, p. 1326].

## Conclusioni

La distanza inerente a concezioni spaziotemporali consente a uno scrittore-giornalista irregolare di inquadrare il proprio ethos in un altrove fisico e mentale. La sua apolidia e le sue età, i lontani descritti nei reportages e i cronotopi nella narrativa contribuiscono tutti alla costruzione caratteriale del letterato. Gli spazi e i tempi eterogenei sviluppati negli scritti giornalistici, in cui la sua persona tutto considerato ‘si trova’ e ‘si presenta’, corrispondono inoltre con una visione del mondo deviante rispetto a un dato contesto storico-letterario.

In Parise, l’ideazione spaziotemporale ricorda la sua poetica di “tempi lunghi”<sup>242</sup> e di attimi quale rimedio a una letteratura eccessivamente ideologizzata. La fede nel caos e nel caso si riassume al meglio nella filosofia eraclitea del “tutto scorre e nulla rimane”, uno scorrere del tempo di cui è anche vittima lo scrittore stesso. Dai reportages ai testi autofinzionali, la sua presenza fisica suggerisce non solo la vanità di prospettive future, ma anche l’assurdità di *Weltanschauung* condivise da un collettivo intellettuale.

---

<sup>242</sup> Si rinvia al suo articolo *La piccola voragine del latinorum*, “Libri Nuovi”, luglio 1971 [02, pp. 1376-1377].



## Capitolo 8

### Strutture argomentative

*Che vuol ch'io faccia del suo latinorum?* – Alessandro  
Manzoni, *I promessi sposi*

Accanto alle costruzioni personali, spaziali e temporali, il movimento centrifugo di uno scrittore irregolare nel campo letterario-intellettuale si può cogliere tramite strutture argomentative basate su una distanza concettuale. Talvolta, la distanza è inerente alla figura in questione, come per l'ironia e il paradosso, talaltra si sviluppa in forme neutre come la metafora e il ritratto. In entrambe le situazioni colpisce la presenza in filigrana di un punto di riferimento (colleghi, stili, opinioni, poetiche) da cui occorre prendere le distanze. Nelle pagine seguenti, si prende in considerazione questo campione di figure atte ad approfondire la diversità dell'autore.

#### 8.1 Immaginare: la metafora

La maggior parte delle metafore ricorrenti negli scritti giornalistici di Parise si riferisce alla biografia irregolare dello scrittore (cfr. Capitolo 6). Le trasposizioni metaforiche di case, scuole e chiese in regola gli consentono di mettere in evidenza la quasi assenza di punti di riferimento lungo il suo iter letterario e intellettuale. Accanto a questi luoghi simbolici, anche le metafore animalesche e intertestuali contribuiscono a plasmare la sua immagine di intellettuale dissidente.

### 8.1.1 Case, scuole e chiese in regola

La casa, in primo luogo, incarna idee di conformismo e “dominazione”<sup>1</sup> che discordano con l’autonomia di un figlio bastardo. In quanto “narratore orfano”<sup>2</sup>, Parise rappresenta la letteratura italiana come una grande famiglia cui egli non appartiene. La concezione negativa del nido familiare rinvia pure all’irrequietezza e al nomadismo dello scrittore senza tetto (cfr. Capitolo 7).

Secondo Goffredo Parise, l’onnipresenza del nucleo familiare come ‘centro di tutto’ impedisce pure il buon funzionamento dello Stato italiano: “Dalla famiglia si irradiano, appunto per mafia e nepotismo, tutti i possibili poteri”<sup>3</sup>, nota in un articolo del 1979. In *Parise risponde*, il giornalista insinua che la famiglia funge da surrogato (o da miniatura) di un sistema politico altrettanto gerarchico e corrotto.<sup>4</sup> La casa italiana tradizionale si trasforma così in una metafora di obbedienza e di conformismo.<sup>5</sup>

La letteratura e l’arte figurativa verrebbero sempre suddivise in famiglie (o correnti), non tanto per agevolare l’interpretazione delle opere in questione, quanto per rilevare la profonda ripetitività di idee e di stili.<sup>6</sup> Nella recensione di una biografia pasoliniana del 1978, Parise immagina “una grande e secolare famiglia della letteratura italiana” da cui sarebbero esclusi solo pochi scrittori, come Svevo e Moravia.<sup>7</sup> Il critico conclude:

---

<sup>1</sup> D’Orlando nota che anche in *Il prete bello* “la rébellion et la tentative d’une évasion [passent] par la remise en cause des codes sociaux et moraux dominants, symbolisés généralement chez Parise par la famille” (Vincent D’Orlando, *Les palimpsestes d’un candide*, in *Les illuminations d’un écrivain*, cit., p. 26).

<sup>2</sup> Enza Del Tedesco, *Il merlo d’acqua. La poesia di Goffredo Parise*, cit., p. 112.

<sup>3</sup> *Appartengono all’uomo, come vuole il Corano*, “Corriere della Sera Illustrato”, 10 marzo 1979 [AP, 1496]. Occorre rilevare che, già negli anni Settanta, Parise valutava bene l’importanza di una politica europea alternativa al sistema “familiare” italiano: “con la costituzione di una comunità europea gli italiani potrebbero inserirsi [...] in una società, in uno Stato al di fuori e al di là di quella famiglia che è stato fino ad oggi nella secolare storia d’Italia la sola società, il solo Stato” (*Chi sa come faremo a parlare in “europea”*, “CS”, 12 maggio 1979 [AP, 1500]).

<sup>4</sup> “uno Stato non è molto diverso da una famiglia” (*Padri e figli*, “CS”, 18 agosto 1974 [VV, p. 110]); a una lettrice che si preoccupa delle discussioni politiche a casa sua, con un marito capitalista e figli socialisti e comunisti, il giornalista risponde ironicamente: “Lei, signora, non ha una famiglia ma un parlamento” (*Il superguadagno*, “CS”, 24 febbraio 1974 [VV, p. 26]).

<sup>5</sup> Si pensi anche alla “schiera di nipoti confusionari” di Sigmund Freud (*Sesso e divorzio*, “CS”, 27 gennaio 1974 [VV, p. 12]).

<sup>6</sup> In *Parigi compie un giro di boa* (“CS”, 15 dicembre 1984 [AP, 1678]), Parise parla della “routine familiare” della letteratura nazionale.

<sup>7</sup> Vincent D’Orlando considera la categoria di “scrittori senza famiglia” proposta da Parise come “une formule pensée pour d’autres mais applicable à lui-même” (*Les palimpsestes d’un candide*, in *Les illuminations d’un écrivain*, cit., p. 20).



questo brevissimo excursus divulgativo [...] dice che la famiglia letteraria italiana fu sempre e sostanzialmente conservatrice e nazionale. Non diversamente di una famiglia con nonni, babbi, figli e nipoti, che è la famiglia italiana *tout court*, così ben nota. Raramente ammise quanto avveniva fuori d'Italia [...].<sup>8</sup>

Anche nell'arte figurativa, si intravede comunemente “il segno della consanguineità e della comunità: un po' come nelle generazioni e nelle specie animali e vegetali”<sup>9</sup> – fatta eccezione per un Van Gogh o un Gauguin. L'interesse di Parise si dirigerà sempre verso scrittori e artisti che non appartengono a un filone preciso (cfr. *infra*).

La metafora familiare si prolunga infine nel racconto allegorico *Prudenti e imprudenti*, il cui incipit somiglia al brano sopraccitato: “Oggi, di ‘buone famiglie borghesi’ [...] non ce ne sono più, ne è rimasta una con parecchie Fräulein, zie e abati, che è la letteratura italiana”<sup>10</sup>. La “pecora nera”<sup>11</sup> di questa famiglia è, naturalmente, un alter ego di Parise stesso. Simbolica è anche la struttura della casa immaginaria, in cui le figure di rilievo, come lo “zio” Alberto Moravia, si riuniscono intorno alla tavola, mentre il personaggio autofinzionale preferisce fare il bricolage “nella sua stanza piena di sci e di scarponi”, metafora per lo stile concreto dei *Sillabari* e di altri scritti parisiani degli anni Settanta. Da questa posizione marginale, il nipote tenta però di fare raccomandazioni ai parenti, invitandoli per esempio alla “folia dell'arte”<sup>12</sup>.

L'aula scolastica può ugualmente servire da spazio metaforico con cui visualizzare una alterità intellettuale irridimibile. In questa classe virtuale – altro simbolo di gerarchia, perfezione e zelo – Parise critica i maestri e i primi a partire dal banco in ultima fila. La metafora spicca nella rubrica di *Parise risponde* e in alcuni scritti raccolti nei Meridiani o conservati nell'Archivio.

Inizialmente, l'immagine della scuola si riferisce soprattutto alla sfera della politica. La prima allusione a uomini politici “primi della classe [...] molto preparati [...] ma poco intelligenti”<sup>13</sup> appare in un conversazione (immaginaria?) con un generale della guerra civile spagnola a Parigi nel 1955. In questo caso, il sintagma concerne alcuni comunisti europei, tra cui Palmiro Togliatti e Luigi Longo, che avrebbero lottato contro Franco al

---

<sup>8</sup> *Una vita fatta di letteratura*, “CS”, 29 dicembre 1978 [O2, p. 1435].

<sup>9</sup> *Quei dei dilettanti di genio*, “CS”, 30 novembre 1983 [A1, p. 1244].

<sup>10</sup> *Prudenti e imprudenti*, “CS”, 3 giugno 1973 [AP, 1246].

<sup>11</sup> “un nipote per esempio che va maluccio in dettato e non sta mai fermo, è lunatico, manesco, disobbediente” (*Ibidem*).

<sup>12</sup> Ciò non senza osservare che “la famiglia della letteratura italiana [è] poco numerosa (in giro per l'Italia c'è un sacco di gente che si spaccia per parenti)” (*Ibidem*).

<sup>13</sup> *Ma guarda chi si incontra! Pancho Villa redivivo*, “Corriere d'Informazione”, 25-26 febbraio 1955 [1955. *Parise a Parigi*, p. 68].

fianco di questo generale enigmatico. L'etichetta di "primi della classe"<sup>14</sup> torna pure in un articolo sull'URSS, dove riguarda però i "pionieri" sovietici, che secondo lo scrittore sarebbero comparabili ai balilla fascisti. Il paragone prova che il termine parisiense non si riferisca a un orientamento ideologico determinato, ma a manifestazioni di potere in generale. La neutralità politica emerge inoltre dal ricordo pseudo-autobiografico in *La carriera politica*, dove "i primi della classe, un po' più vecchi di noi"<sup>15</sup> erano al contrario gli antifascisti del Partito d'Azione.<sup>16</sup> L'obbligo di posizionarsi politicamente si ravvisa infine nella scelta dei posti degli scolari ("per amicizie, per provenienza, per educazione e famiglia"<sup>17</sup>) in un racconto escluso dai *Sillabari*, intitolato *Politica*: "Oggi si direbbe una scelta di classe, appropriata definizione dato il luogo"<sup>18</sup>.

Pure l'ambiente letterario in cui si muove Parise stesso richiama il campo semantico della scuola. I più bravi della sua classe (o generazione) sarebbero il "cadetto"<sup>19</sup> Alberto Arbasino (°1930), "primo della classe anche in ordine alfabetico"<sup>20</sup>, Umberto Eco (°1932) e Italo Calvino (°1923), con cui lo scrittore vicentino avrebbe frequentato le medie: "Ero appena uscito dalle elementari e lì non c'erano questi problemi [...] l'assillo 'primo della classe' non c'era. Cominciò appunto con le medie e continuò per molti anni."<sup>21</sup> Egli, uno "scolaro (rarissimo) che ama la cultura per la cultura"<sup>22</sup> è anche privo del curriculum di un Pier Paolo Pasolini (°1922), che tra l'altro presuppone "sempre ottimi voti a scuola, studi di lettere all'Università, laurea con centodieci e lode, insegnamento: indi carriera letteraria, appassionatamente *didattica* e ideologica, come moltissimi, come quasi tutti i letterati italiani salvo rarissime eccezioni"<sup>23</sup>.

---

<sup>14</sup> Un "impertinente" per le vie di Mosca, "Corriere d'Informazione", 21-22 aprile 1960 [AP, 541]. Positiva invece la connotazione di "certi compagni di scuola contadini, sempre primi della classe" reperibile in un altro articolo sovietico (*Trent'anni di politica sovietica attraverso le stazioni del metrò*, "Settimo Giorno", 17 marzo 1960 [O1, p. 1466]).

<sup>15</sup> *La carriera politica*, "CS", 22 luglio 1974 [VV, p. 87]. Già in *Un piacere* ("CS", 15 aprile 1971 [AP, 1133]), Parise aveva sostenuto che la politica in realtà era "un mestiere come un altro, riservato [...] a chi comincia fin dal liceo a fare 'carriera politica' in un partito, con il tempo e la pazienza".

<sup>16</sup> Tuttavia Parise prova simpatia per azionisti come Ugo La Malfa (cfr. *infra*).

<sup>17</sup> *Politica*, "CS", 16 ottobre 1978 [*Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, p. 20].

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Donne*, "CS", 4 marzo 1973 [AP, 1235].

<sup>20</sup> *Lo scrittore e le cose*, "CS", 11 febbraio 1973 [AP, 1229]. In questo articolo, Parise consiglia al suo amico: "lasci i suoi bei voti, per oggi, e domani marini la scuola, disobbedisca ai genitori, giri a caso per la strada".

<sup>21</sup> *Sui banchi di scuola con Eco e Calvino*, "CS", 26 aprile 1983 [O2, p. 1527]. D'Orlando non coglie la profonda ironia del racconto considerando la coppia Eco-Calvino "une fratrie imaginaire et idéale" di Goffredo Parise (Vincent D'Orlando, *Les palimpsestes d'un candide*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 37).

<sup>22</sup> *Accadde a Cortina*, "CS", 14 gennaio 1980 [*Accadde a Cortina*, p. 15].

<sup>23</sup> *Una vita fatta di letteratura*, "CS", 29 dicembre 1978 [O2, pp. 1432-1433]. Corsivo mio.

Questa generalizzazione eccessiva è ovviamente l'ennesimo ammicco parisiense alla normativa vigente nel campo letterario contemporaneo. Anche il passaggio da "primo della classe" a "maestro" va letto alla luce di questo atteggiamento ironico. Altrettanto noiosi, nell'ottica di Parise, sono appunto i discorsi di quei "pedagoghi col dito alzato"<sup>24</sup> pronti a intervenire su qualsiasi argomento. L'autore condanna sia l'atteggiamento da "nevristenico pedagogo"<sup>25</sup> di Pasolini, sia i commenti del "pedante professore"<sup>26</sup> Mario Soldati. Il letterato-maestro concepito dallo scrittore nella rubrica *Il punto* non dispone nemmeno del bagaglio culturale necessario:

... accade che il volto dello scrittore amico [...] scompare, e diventa diverso e su di esso si posa una maschera di professore supplente [...] che nessuno della classe conosce e che non fa capire la materia che insegna prima di tutto perché la classe intuisce subito che forse lo stesso supplente non la sa e poi perché la spiega in una maniera sconosciuta e noiosa che fa dubitare oltre che della sua reale consistenza pedagogica della sua stessa laurea e della materia che insegna.<sup>27</sup>

In *Parise risponde*, il giornalista scrive esplicitamente di non ritenersi "molto maestro"<sup>28</sup>, vale a dire di tessere un discorso intellettuale senza pretese. Certo, uno scrittore deve assecondare la sua "tentazione pedagogica"<sup>29</sup>, ma deve comunque evitare sbadigli nella sua "ipotetica classe"<sup>30</sup>.

La metafora scolastica-letteraria comporta molteplici connotazioni negative da cui Parise prende le distanze. Non gli piacciono per esempio l'aspirazione alla perfezione,<sup>31</sup> e l'assenza di dubbi relativi alla materia (letteraria, ideologica) insegnata.<sup>32</sup> L'ambiente

<sup>24</sup> *La vita che palpita alla macchia*, "CS", 6 luglio 1970 [GP, p. 239]. Un simile "ditino alzato" torna anche in *La pornografia italiana è troppo seria*, "CS", 15 gennaio 1976 [AP, 1337].

<sup>25</sup> *Un artista rabbioso e decadente*, "L'Espresso", 23 giugno 1968 [O2, p. 1364]. Già nel 1959, Parise aveva descritto l'intellettuale friulano come "un professore di matematica, pedagogo" (lettera a Giovanni Comisso, 22 agosto [1959], in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, cit., p. 39).

<sup>26</sup> *Un'atmosfera di regime*, "CS", 26 gennaio 1975 [VV, p. 177].

<sup>27</sup> *Le cose*, "CS", 28 gennaio 1973 [AP, 1221]. Il "maestro di scuola" serve anche da metafora per una "ristretta minoranza, che esercita un abuso politico e culturale" in una poesia del 1986 (Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 446).

<sup>28</sup> *I lettori che scrivono*, "CS", 28 aprile 1974 [VV, p. 54].

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Le cose*, "CS", 28 gennaio 1973 [AP, 1221].

<sup>31</sup> Si pensi anche alla descrizione dello sciatore "perfetto" Gustavo Thoeni: "Se fosse un compagno di scuola i suoi voti sarebbero sempre, inesorabilmente, dieci" (*Un atleta del presente*, "CS", 25 marzo 1975 [AP, 1322]).

<sup>32</sup> In *Piccoli Freud*, Parise parla della "sicurezza dei più, di chi è al potere, di chi crede e chi sa che il mondo [...] ha bisogno soltanto di maestri elementari" ("CS", 6 maggio 1973 [AP, 1242]).

della classe frenerebbe per di più la creatività degli alunni,<sup>33</sup> non condurrebbe per forza alla conoscenza,<sup>34</sup> e promuoverebbe soltanto ideali di zelo e di obbedienza. Tali “stupidi eccessi di zelo”<sup>35</sup> si ritrovano anche nelle discussioni marxiste degli anni Settanta, nella “gonfiatura” della guerra del Vietnam da parte di entrambe le barricate ideologiche,<sup>36</sup> e nell’appoggio dei borghesi italiani alla dittatura di Pinochet in Cile.<sup>37</sup> L’obbedienza degli adulti spicca infine nella descrizione delle opere maoiste quali “compitini di maestrino di scuola elementare”<sup>38</sup>.

Da ultimo della classe, l’autore vicentino favorisce invece un giornalismo letterario imperniato su ideali di originalità artistica e scetticismo intellettuale, prescindendo da discussioni vuote su impegno e disimpegno. Esempio, a questo proposito, è il silenzio del “discolo” autobiografico che non riesce a capire una lezione dello “zio” Moravia nel sopraccitato racconto *Prudenti e imprudenti*:

‘Ho visto un tale di mia conoscenza [...] marinare la scuola e non impegnarsi nello studio. Io non dico che uno deve essere uno sgobbone ma bisogna applicarsi nello studio: al tempo stesso con impegno e disimpegno. Mi sono spiegato? Chi vuole intendere intenda.’ Tutta la famiglia guarda il discolo [che] guarda in aria [...].<sup>39</sup>

Oltre alla casa e alla scuola, anche la chiesa serve da metafora per il conformismo degli scrittori-intellettuali del centro letterario. Le metafore familiari, scolastiche e religiose sono tutte strettamente legate alle presentazioni di sé parisiene come figlio illegittimo, scolaro distratto e uomo laico (cfr. Capitolo 6). La metaforizzazione della Chiesa implica

---

<sup>33</sup> Una “buona cultura media da primi della classe pericolosamente non riusciti” si ritrova per esempio nella sede del Partito comunista giapponese (*A Tokio l'impero si fonde sul denaro*, “CS”, 20 ottobre 1981 [EF, p. 150]). Anche le lettere conformiste spedite da alcuni scolari alla redazione del “Corriere della Sera”, che “meritano tutte dall’otto al dieci, [ma] sono tutte uguali” rivelano la profonda mediocrità dei “primi della classe” (*Cari ragazzi, la realtà non s’inventa*, “CS”, 9 gennaio 1977 [AP, 1409]).

<sup>34</sup> Infatti il diploma di laurea di una persona non avrebbe nessun rapporto con la sua reale intelligenza: “Non giureremmo sulla cultura di un sapientissimo raccoglitore di libri e di lauree”, scrive Parise in *Perché in Italia TV batte libro* (“CS”, 26 maggio 1978 [AP, 1469]); significativi sono anche “gli occhi stupidi ma inquisitori di un prefetto di collegio” cui l’autore si riferisce in *Piccoli Freud* (“CS”, 6 maggio 1973 [AP, 1242]).

<sup>35</sup> *La democrazia è rumorosa*, “CS”, 8 luglio 1974 [VV, p. 83]. In questo articolo, Parise si oppone alla convinzione che “intellettuale uguale marxista”, descritta come una “equazione” pseudo-matematica.

<sup>36</sup> “Gonfiato per anni e da una parte e dall’altra dagli zelatori, dai servi dell’utile politico e consumistico” (*Consumati dalla guerra e “traditi” dalla pace*, “CS”, 19 gennaio 1979 [AP, 1504]).

<sup>37</sup> “ho un incontro con alcuni membri della comunità italiana [...], noti per aver fatto pubblicare [...] un’intera pagina di plauso alla Giunta militare e una petizione al governo italiano per il riconoscimento. Esempio *gaffe* per eccesso di zelo, tipicamente italiana” (*Le mummie che comandano il Cile*, “CS”, 11 novembre 1973 [GP, p. 270]).

<sup>38</sup> *Cara Cina rimasta senza i pensierini del suo Mao*, “CS”, 12 agosto 1980 [AP, 1529].

<sup>39</sup> *Prudenti e imprudenti*, “CS”, 3 giugno 1973 [AP, 1246].

in primo luogo una equazione tra la religione cattolica e la fede marxista: l'immagine si trasforma in un campo semantico che comprende la teologia e l'ideologia, la DC e il PCI, in una costruzione artificiale cui si oppone il vicentino "agnostico"<sup>40</sup>.

Il paragone tra teo- e ideologia appare per la prima volta in una presentazione della Cina maoista come smisurato "seminario":<sup>41</sup>

Come vivono i cinesi? Immaginiamo un seminario, grande come la Cina, dove si studia e si pratica il marxismo-leninismo non come scienza bensì come teologia politica e dove settecento milioni di seminaristi sono [...] suddivisi secondo una gerarchia che è, grosso modo, quella di una qualunque comunità religiosa.<sup>42</sup>

L'immagine di un paese "ridott[o] a un immenso collegio di preti e suore"<sup>43</sup>, guidato da un dittatore dotato di una "aureola"<sup>44</sup>, torna anche negli articoli posteriori alla raccolta di *Cara Cina*. Se *Il Milione* di Marco Polo non fu compreso dai preti cattolici del Trecento, nel secondo Novecento Parise avrebbe avuto "la sfortuna dell'inverso", ovvero di "aver trovato i preti in Cina, che mi interrogavano increduli"<sup>45</sup>. Infine le parole di un anonimo cinese che immagina l'Italia come "Paese circondato dal mare, con un re che si chiama papa"<sup>46</sup> relativizzano l'importanza del marxismo in una penisola che rimane dominata dal cattolicesimo.

Parise, in opposizione ad entrambe le religioni, critica sia il culto dell'"eroe santo"<sup>47</sup> Che Guevara e il "fare da parroco"<sup>48</sup> di un inviato speciale sovietico incontrato nel Laos, sia la natura profondamente politica (e dunque secolare) della Chiesa cattolica in Italia,

<sup>40</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 426.

<sup>41</sup> Il binomio concerne anche l'arte concettuale, quella "non pittura" che avrebbe "la sua massima e ormai classica ideologia (o teologia?) nel credo della 'morte dell'arte'" (*Qui cantano la pittura (ma la pittura dov'è?)*, "CS", 13 marzo 1980 [A1, p. 1215]).

<sup>42</sup> *Per tentare di capire i cinesi facciamoci un po' cinesi anche noi*, "CS", 10 giugno 1966 [CC, p. 665]. Il rapporto tra religione e politica viene ulteriormente elaborato in un articolo di Parise risponde (*Il dio della Cina*, "CS", 10 febbraio 1974 [VV, pp. 18-19]): "Al dittatore moderno con immenso gregge non basta il potere temporale, anche se totalitario, gli è indispensabile il potere assoluto e divino. 'Deve' fondare una religione."

<sup>43</sup> *I miei viaggi veri e immaginari*, "CS", 24 ottobre 1982 [*Quando la fantasia ballava il "boogie"*, p. 163].

<sup>44</sup> "Il busto di Mao, immenso, era dipinto contro un sole sorgente, a raggi arancione, così da dare l'impressione di una enorme aureola: di santità, di speranza, di grandezza" (*Cara Cina rimasta senza i pensierini del suo Mao*, "CS", 12 agosto 1980 [AP, 1529]).

<sup>45</sup> *Quel travolgente istinto di viaggiare*, "CS", 20 novembre 1982 [AP, 1618].

<sup>46</sup> *Italia cattolica*, "CS", 10 marzo 1974 [VV, p. 35].

<sup>47</sup> *L'accademia della guerriglia*, "L'Espresso", 27 agosto 1967 [AP, 879]. "Probabilmente esiste un mausoleo Ho Ci Min, dove [...] si mostrerà ai visitatori, secondo le regole dei santi comunisti", si legge anche in un articolo sul Vietnam (*L'invito del Vietnam a visitare il dopoguerra*, "CS", 17 dicembre 1982 [AP, 1623]).

<sup>48</sup> *Capodanno laotiano in un "bunker"*, "CS", 28 maggio 1970 [GP, p. 196].

rappresentata come un luogo di corruzione, ipocrisia e opportunismo, come risulta per esempio da un cenno a dei santi “più furbi che santi appunto perché politici”<sup>49</sup>. Secondo l’autore, sia la DC sia il PCI sarebbero inoltre dei partiti cattolici.<sup>50</sup> Non sorprende perciò il passaggio di un suo conoscente da un’ideologia all’altra,<sup>51</sup> o il riferimento a padre Pio in un’allegoria della letteratura impegnata.<sup>52</sup> Sia nel comunismo sia nel cattolicesimo, il giornalista se la prende con l’aspetto esteriore sprovvisto di contenuto, appunto “come in quei quadri barocchi dove tanto maggiore è l’estasi religiosa raffigurata tanto minore è la fede in Dio”<sup>53</sup>.

In sostanza, le metafore della casa, della scuola e della chiesa consolidano l’ethos dello scrittore-giornalista che non ha bisogno di padri, maestri o preti per mettersi in strada. Questi tre campi semantici invitano inoltre a evidenziare le sue opinioni, idiosincrasie e preoccupazioni nei confronti della letteratura contemporanea.

### 8.1.2 Altre costruzioni metaforiche

Bigatello rileva che nella serie darwinistica di *Il crematorio di Vienna*, “anche le metafore utilizzate dallo scrittore si rifanno al lessico della biologia”<sup>54</sup>. Le metafore animalesche emergono in realtà in tutta l’opera parisiense, e non di rado esse rinviano precisamente alla figura autoriale: nelle poesie, Perrella scorge dei “lievi e malinconici autoritratti”<sup>55</sup>, Colucci una “esibita identificazione animale”<sup>56</sup>; nella narrativa, Pullini individua perfino un bestiario composto da personaggi che “guardano agli animali come a proiezioni dei propri ideali o, per lo meno, delle proprie esigenze di autonomia fuori di ogni restrittivo

---

<sup>49</sup> *Ma allora ci vuole un referendum per salvare anche i polli*, “CS”, 24 agosto 1980 [AP, 1531]; l’abate che “scrolla il capo in segni imprecisi che vanno dal sì al no” è un prototipo della Chiesa cattolica (*Prudenti e imprudenti*, “CS”, 3 giugno 1973 [AP, 1246]).

<sup>50</sup> Per ulteriori dettagli sul carattere religioso della DC e del PCI in Parise si rinvia ai suoi articoli *Una sconfitta senza stile* (“CS”, 24 luglio 1975 [AP, 1330]) e *Un’Italia divisa in due ma tutta cattolica* (“CS”, 26 giugno 1976 [AP, 1379]).

<sup>51</sup> “Ai miei tempi, essendo nato in Veneto, il luogo politico da scegliere per i giovanissimi era la parrocchia. Anche la San Vincenzo de’ Paoli, società benefica para-cattolica, era un buon inizio. [...] Ricordo [un ragazzo] d’estrema sinistra (però veniva dalla San Vincenzo de’ Paoli) [che] era considerato da tutti (destra e sinistra) un genio politico” (*La carriera politica*, “CS”, 22 luglio 1974 [VV, pp. 87, 89-90]).

<sup>52</sup> *Prudenti e imprudenti*, “CS”, 3 giugno 1973 [AP, 1246].

<sup>53</sup> *Gli eroi sono stanchi*, “L’Espresso”, 15 maggio 1983 [AP, 1641].

<sup>54</sup> Davide Bigatello, *Il crematorio di Vienna*, cit., p. 84.

<sup>55</sup> Silvio Perrella, *Introduzione*, in Goffredo Parise, *Dieci poesie*, cit., p. 6.

<sup>56</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d’acqua*, cit., p. 24.

e pregiudizievole vincolo moralistico o sociale”<sup>57</sup>. Immagini analoghe tornano pure nel lavoro giornalistico di Parise, dove servono prevalentemente a evidenziare la diversità dello scrittore.

La cicala, innanzitutto, è simbolo di arte, gioia di vivere, noncuranza e solitudine. Si oppone a colonne di formiche attive, parsimoniose e ansiose a causa di un imprecisato inverno a venire.<sup>58</sup> La favola di La Fontaine ben riassume l'eccentricità del veneto in un ambiente letterario che a lungo viene dominato da un discorso ideologico diretto verso un futuro utopistico (la società senza classi di Marx) anziché verso il tempo presente. In alcuni articoli parisiiani, il canto delle cicale denuncia pure lo svolgimento della Storia, segnata da guerre politiche insensate: grande è il contrasto tra questi “canterini”<sup>59</sup> e la tattica militare in Biafra, o la violenza fascista durante la guerra civile.<sup>60</sup> Le formiche di Parise sono al contrario degli esseri antipatici, meschini,<sup>61</sup> e dipendenti da una struttura superiore che pensa in loro vece, come risulta da un racconto di *Il crematorio*.<sup>62</sup> In *Parise risponde*, il giornalista nota che sin dagli inizi, vale a dire il periodo post Liberazione, il suo ‘canto’ stonava con la frenesia dei suoi compagni: “Io, allora, avevo la sensazione di essere cicala in mezzo alle formiche; s’io cantavo, le formiche badavano all’inverno”<sup>63</sup>. Il piccolo insetto indica insomma una “resistenza”<sup>64</sup> individuale alla realtà circostante.

<sup>57</sup> Giorgio Pullini, *Il ‘bestiario’ di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 188.

<sup>58</sup> Si rinvia al contributo di Gino Ruozzi, *Formiche e cicale*, in *Animali della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozzi, Roma, Carocci, 2009, pp. 110-118.

<sup>59</sup> “Arriva la notte, i grilli biafrani felici e incoscienti canterini, automatici poeti; e con la notte, al tavolo di Steiner, inquietudine, ansia, nervosismo di minuto in minuto più intensi” (*L’ultima notte nella foresta*, “CS”, 18 agosto 1968 [GP, p. 142]).

<sup>60</sup> “Un pomeriggio di luglio del 1944 nel nord dell’Italia le cicale cantavano e due uomini e tre ragazzi [fascisti] camminavano nella polvere di una strada di campagna con lunghe pistole in pugno, tese in avanti [...]. Il canto delle cicale smetteva al loro passaggio, calava un grande silenzio e si udivano i vestiti, le scarpe e le armi” (*Guerra (nel ’44)*, “CS”, 27 ottobre 1974 [SI, p. 172]).

<sup>61</sup> Si pensi al suo articolo sulla casa vicentina, criticato dalle “formiche” corregionali: “gente piccola di statura e simile alle formiche nel loro avido e minuscolo vivere aveva raccolto lo scritto [...] per raccattare una prova contro la mia casa e il suo disegnatore, in una gara di rancori, di meschinerie e di zampettanti curiosità” (*Tutto scorre*, “Il Resto del Carlino”, 8 giugno 1958 [O1, p. 1538]).

<sup>62</sup> *Impiegato*, “CS”, 18 marzo 1965 [CV, p. 46]. L’immagine appare anche in un’allegoria raccontata dal dottor Max: “Pensa di essere [...] una cicala o meglio ancora una formica che all’inverno ha da mangiare mentre la cicala muore di fame” (*Il padrone*, in O1, p. 996).

<sup>63</sup> *La carriera politica*, “CS”, 22 luglio 1974 [VV, p. 88]. Il canto richiama il merlo d’acqua di una poesia parisiiana, da Colucci descritto come l’“incarnazione di una poetica” (Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d’acqua*, cit., p. 352).

<sup>64</sup> Sulle orme di quella “instancabile cicala dai polmoni evidentemente d’acciaio” ascoltata nella Malesia: “Non finiva mai e veniva naturale il rapporto tra la propria resistenza e la sua, di insetto non visto nella notte” (*La tigre della Malesia non sa più ruggire*, “CS”, 30 maggio 1982 [LO, p. 28]).

Di tutt'altro significato è l'immagine del cane bastardo e randagio, che per motivi di nascita si sente escluso dagli animali di razza. In questo caso si attesta giustamente “un cortocircuito tra il profilo canino e l'immagine autoriale”<sup>65</sup>, come rileva Dalila Colucci a proposito delle poesie parisiene. In un brano sulla sua famiglia bastarda, il narratore di un racconto autofinzionale osserva appunto:

... quanto a me, sono come quei cani randagi senza un occhio, senza un orecchio, senza coda, [...] insomma uno di quei cani randagi a tre gambe che si adattano a tutto [...] e per i quali provo una simpatia fortissima. Così forte che molto spesso mi unisco a loro, quando li incontro in certi crocchi sgangherati e domenicali, in ore canicolari, per giocare.<sup>66</sup>

Il Parise giornalista non soltanto si rivolge volentieri a dei vagabondi come i “blousons noirs” parigini, descritti come “cani buonissimi; randagi, [...] dolci”<sup>67</sup>, ma in un *Sillabario* introduce anche un protagonista insolito come il cane bastardo Bobi, “indipendente”<sup>68</sup> che non riesce nemmeno a fare banda con i suoi compagni di sventura, e che fa pensare al carattere irregolare del suo autore. A quanto pare, Parise tenta infatti di affrontare la società del suo tempo come quel cane “piccolo, brutto [...] un cocktail infinito e infelice di razze e sottorazze”<sup>69</sup> riscontrato nel 1969 in una piazza pechinese deserta, sotto a un enorme ritratto di Mao Zedong – una posizione solo apparentemente sfavorevole.

Una terza metafora animalesca reperita negli scritti giornalistici parisiensi si riferisce alla parabola della pecorella smarrita, che diversamente dalla versione evangelica vuole però distanziarsi da un branco di conformisti, e da un pastore in fondo inutile. Secondo il letterato, questa “dolce parabola sociale”<sup>70</sup> di obbedienza (con sporadiche deviazioni) aiuta a spiegare la duratura impasse politica in cui si trova l'Italia, sostenuta come è da due greggi ideologici, la DC e il PCI. L'idea di educare le masse prima di organizzare un referendum<sup>71</sup> e quella di stimolare il consumo di pornografia ricordano la parabola del Nuovo Testamento: “Dopo tutto le pecore brucano”<sup>72</sup>, conclude il letterato in entrambi i casi. In un articolo conservato in archivio, si legge anche della notevole mansuetudine

---

<sup>65</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 340. Si tratta tra l'altro della poesia sul cane Petote: “sei tra coloro / che non fanno banda” (p. 335).

<sup>66</sup> *Descrizione di una farfalla*, “L'Approdo Letterario”, dicembre 1977 [O2, p. 520].

<sup>67</sup> *Una notte per Parigi con i “blousons noirs”*, “Corriere d'Informazione”, 27-28 novembre 1959 [AP, 522].

<sup>68</sup> *Anima*, “CS”, 7 marzo 1971 [SI, p. 37]. Il racconto somiglia all'abbozzo di sceneggiatura intitolato *Un cane è un cane* (1960), pubblicato in *I movimenti remoti e altri inediti di Goffredo Parise*, cit., pp. 19-23.

<sup>69</sup> *Cara Cina rimasta senza i pensierini del suo Mao*, “CS”, 12 agosto 1980 [AP, 1529].

<sup>70</sup> *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee*, “CS”, 29 luglio 1977 [O2, p. 1417].

<sup>71</sup> *Referendum è bello*, “Domenica del Corriere”, 29 giugno 1978 [AP, 1473].

<sup>72</sup> *Pornografia e buonsenso*, “CS”, 2 giugno 1974 [VV, p. 65].



con cui un branco cambia direzione, alla mercé della più semplice variazione climatica (cfr. *infra*).<sup>73</sup> Anche se la produzione giornalistica manca di riferimenti espliciti, è chiaro che Parise si presenti come una pecorella che si è volontariamente smarrita nel mondo dicotomico del secondo Novecento.

Oltre ai paragoni animaleschi, si individuano anche parecchie metafore concettuali che rimandano alla solitudine e ai capricci dello scrittore irregolare. Si pensi per esempio al palcoscenico vuoto su cui egli rende note le sue idee – “una *agorà* deserta”<sup>74</sup>, “un teatro greco immaginario”<sup>75</sup> –, o al celebre boogie-woogie, “inno della libertà”<sup>76</sup> che diventerà metafora della poetica del vicentino.<sup>77</sup>

In Parise, letterato che di buon grado riconosce di non aver letto “*tous les livres*”<sup>78</sup> (cfr. Capitolo 6), sono relativamente pochi i riferimenti intertestuali. Spiccano due cenni al “migliore dei mondi possibili” volterriano, termine applicabile sia alla fede ideologica,<sup>79</sup> sia alla società capitalistica,<sup>80</sup> che verrà conseguentemente messo in dubbio dal Parise-Candido. Anche la descrizione di un mondo diviso tra USA e URSS quale conflitto tra un Gargantua e Pantagruale “di formidabile appetito”<sup>81</sup> a detrimento di voci alternative, o la presentazione di sé come un Gulliver che scopre l’ignoto,<sup>82</sup> si riallacciano al discorso parisiense sulla diversità umana.

Oltre che a Voltaire, Rabelais e Swift, l’autore si rifà anche a un episodio dei *Promessi sposi* per posizionarsi nel campo. Si tratta del capitolo in cui Renzo Tramaglino, recatosi da don Abbondio al fine di celebrare il matrimonio con Lucia Mondella, deve affrontare

<sup>73</sup> Le masse religiose si comportano “non diversamente da quei branchi animali cui basta un soffio di vento o un battere di mani per mutare direzione, attaccare o sparire” (*Masse ipnotizzate da un’attesa*, “CS”, 4 febbraio 1979 [AP, 1494]).

<sup>74</sup> *Ragione intima e ragione pubblica*, “CS”, 23 marzo 1975 [VV, p. 209].

<sup>75</sup> *La scrittura di tre donne*, “CS”, 18 giugno 1981 [AP, 1543].

<sup>76</sup> *Quello swing, frenetico sogno di libertà*, “CS”, 15 giugno 1986 [AP, 1737].

<sup>77</sup> Si rinvia alla laurea ad honorem patavina, prima pubblicata su “Il Gazzettino” (*L’arte è una farfalla*, 8 febbraio 1986) e poi sul “Corriere della Sera” con il titolo *Quando la fantasia ballava il “boogie”* [O2, pp. 1605-1609]. Cesare De Michelis discute il legame tra “l’area semantica del ‘capriccio’” e la “posizione eccentrica e inusuale” dello scrittore (*La laurea in “boogie”*, in *Goffredo Parise a vent’anni dalla morte*, cit., p. 140).

<sup>78</sup> *L’arte è una farfalla*, “Il Gazzettino”, 8 febbraio 1986 [O2, p. 1607].

<sup>79</sup> “L’uomo di oggi [...] vuole credere come quello stupido di Pangloss, che noi viviamo tuttavia nel migliore dei mondi e che, in ogni caso, al migliore dei mondi gli uomini, le società, gli Stati incessantemente aspirano” (*Io vidi i fantocci tra le quinte di Hanoi*, “CS”, 9 gennaio 1979 [AP, 1489]). Parise conclude il saggio con le parole: “Un secondo Voltaire non c’è, non si vede, specie in Italia. E il primo, chi lo conosce?”.

<sup>80</sup> “Ed ecco le catene confezionate industrialmente, in serie, con tanto di slogan come nel migliore dei mondi possibili” (*Dai prodotti “furticidi” alle poesie di Cutolo*, “CS”, 20 febbraio 1983 [AP, 1634]).

<sup>81</sup> *Come realizzare il sogno Europa*, “Avanti!”, 22 gennaio 1979 [AP, 1492].

<sup>82</sup> *La pazienza apre le porte in Cina*, “CS”, 1 luglio 1966 [CC, p. 716].

il “*latinorum*” incomprensibile con cui il curato maschera il suo reale messaggio, ovvero di non voler aiutare la coppia a causa dell’intimazione di don Rodrigo. La famosa scena del romanzo manzoniano, come anche quella successiva in cui il protagonista incontra Azzeccagarbugli, in Parise servirà da metafora per la progressiva ideologizzazione della letteratura. La nozione di *latinorum*, circoscritta come una “piccola voragine di nulla”<sup>83</sup>, viene introdotta in un articolo del 1971, qualche mese dopo la pubblicazione del primo *Sillabario* sul “Corriere della Sera”. La figura di don Abbondio torna in alcuni articoli di *Parise risponde* per criticare l’immobilismo politico in Italia, “Paese decrepito dominato da opposte schiere di Don Abbondi”<sup>84</sup>, e per prendere le distanze da una intelligenza che parla “un linguaggio altissimo e ‘chiuso’, cifrato, e comprensibile soltanto a chi sta dentro la cerchia”<sup>85</sup>, cui apparterebbero fra l’altro Pier Paolo Pasolini e Franco Fortini.<sup>86</sup> Rispondendo a quest’ultimo circa il problema dello scrivere chiaro, Parise si sente pure costretto a “chieder[si] come mai e perché tu usi il *latinorum*, tu che potente non sei”<sup>87</sup>. L’ethos parisiano si intona ovviamente più con il candore del contadino Renzo che non con la compagnia intellettualistica dei don Abbondi compromessi con la politica, fosse anche solo per l’uso dei medesimi schemi ideologici.

Una variante del “*latinorum*”, che appare pure nel sopraccitato articolo del 1971, è il “*flatus vocis*”, “fonia”<sup>88</sup> priva di contenuto che sarebbe sinonima di ideologia. Con questa metafora, Parise denuncia soprattutto lo spreco di parole passe-partout, come le stesse nozioni di “ideologia”<sup>89</sup> o di “fascismo”<sup>90</sup>, termine privato del suo significato storico per designare qualsiasi idea che fuoriesce dal pensiero di sinistra. Questo *flatus vocis* non ha nessun rapporto concreto con la realtà,<sup>91</sup> ma si trasforma comunque in un “brusio”<sup>92</sup> (o

---

<sup>83</sup> *La piccola voragine del “latinorum”*, “Libri Nuovi”, luglio 1971 [O2, p. 1376]. Una parte sostanziale di questo articolo torna in alcune interviste dello stesso periodo, per cui è incerto quale sia la versione originale.

<sup>84</sup> *Vivere la vita dell’Italia dei più*, “CS”, 6 ottobre 1974 [VV, p. 127].

<sup>85</sup> *La lingua del potere*, “CS”, 12 maggio 1975 [VV, p. 217].

<sup>86</sup> Pasolini sarebbe “un intellettuale che non può, non vuole e non vorrà mai fare nulla per Renzo Tramaglino” (*Ibidem* [VV, p. 219]).

<sup>87</sup> *Perché è facile scrivere chiaro*, “CS”, 15 luglio 1977 [O2, p. 1414]. Il termine appare anche nella recensione del *Saggio sui potenti* di Piero Melograni (*Gli incubi del potente dentro il palazzo*, “CS”, 4 marzo 1977 [AP, 1412]).

<sup>88</sup> “una *res nullius* utile a riempire di sola fonia, di puro suono il grande e silenzioso vuoto tra chi pensa, parla e scrive e chi pensa e ascolta” (*La lingua del potere*, “CS”, 12 maggio 1975 [VV, p. 214]).

<sup>89</sup> *Il rimedio è la povertà*, “CS”, 30 giugno 1974 [VV, pp. 77-78]. Anche nella discussione sull’educazione, Parise scorge una “ideologia allo stato puramente fonologico” (*Ecco perché propongo una scuola repressiva*, “CS”, 6 giugno 1976 [AP, 1375]).

<sup>90</sup> *I film di Mussolini*, “CS”, 14 settembre 1974 [AP, 1295].

<sup>91</sup> “una cosa che si dice ma che non c’è” (*Elogio dei giornali*, “CS”, 16 giugno 1974 [VV, p. 73]). L’idea torna in un saggio sull’arte contemporanea, in cui si rimpiange la permanenza di un “solo concetto-*flatus vocis*” (*L’arte, un albero dai rami spinosi*, “CS”, 28 ottobre 1985 [A2, p. 119]), e nel reportage laotiano, dove l’inviato speciale nota

anche un“arietta”<sup>93</sup>) estremamente contagioso che pare impedire una lettura corretta della società contemporanea. Tocca allo scrittore irregolare ignorare questa “cortina di vapore boccuto”<sup>94</sup> o questa “nebulosità ideologica e politica”<sup>95</sup> per proporre un discorso alternativo. Per questo egli deve però commisurarsi con il suono altissimo prodotto dai “tam-tam”<sup>96</sup> dei critici nonché con una deontologia intellettuale deludente, che sembra imperniata sulla massima “Basta dirlo forte”<sup>97</sup>. Con la critica del *flatus vocis*, lo scrittore vicentino si oppone decisamente al ‘rumore’ ideologico degli anni Settanta.

Le metafore con cui Parise si costruisce una identità non provengono soltanto dalla sua autobiografia irregolare, ma anche dal regno animale e da diverse fonti culturali. Tutti questi paragoni impliciti, che si ispirano all’immaginario collettivo, a storie bibliche o a classici letterari, confermano l’immagine di uno scrittore che devia dalle strade battute dai colleghi intellettuali.

## 8.2 Confrontarsi: il ritratto

Oltre alle metafore elencate, anche i ritratti di figure pubbliche tracciati dallo scrittore si trasformano in vere e proprie strutture argomentative. Queste persone costituiscono addirittura un albero genealogico irregolare in cui Parise stesso si assegna tacitamente una posizione. I sosia presentati nelle recensioni artistiche e letterarie contrastano del resto con alcune caricature di dittatori novecenteschi, che sembrano mettere in dubbio la loro stessa importanza storica. Entrambe queste tecniche descrittive contribuiscono all’ethos parisiense quale scrittore-intellettuale *sui generis* che rifiuta di rifarsi a schemi mentali prefissi.

---

che la burocrazia comunista “riduce ogni sentimento alle formule, ogni passione a puro linguaggio, a *flatus vocis* ideologico” (*La burocrazia all’ombra del bambù*, “CS”, 16 giugno 1970 [GP, p. 218]).

<sup>92</sup> *Arte e politica*, “CS”, 28 novembre 1972 [AP, 1187].

<sup>93</sup> Si pensi per esempio all’“arietta che tira” (*Con “Il crematorio” contesto la mia vita*, “CS”, 22 marzo 1970 [AP, 1071]) e alla “gente che fiuta le arie” (*Vivere la vita dell’Italia dei più*, “CS”, 6 ottobre 1974 [VV, p. 124]).

<sup>94</sup> *Piccoli Freud*, “CS”, 6 maggio 1973 [AP, 1242].

<sup>95</sup> *Le lettere dei ragazzi*, “CS”, 15 settembre 1974 [VV, p. 118].

<sup>96</sup> Si rinvia al racconto allegorico *Il tam-tam dei critici*, “CS”, 18 marzo 1973 [AP, 1236].

<sup>97</sup> “Basta dirlo forte, a voce altissima, strillando e con parole incomprensibili” (*Intellettuali e artisti*, “CS”, [8] marzo 1976 [AP, 1362]).

### 8.2.1 Genealogia di eccentrici

La genealogia parisiense si iscrive a chiare lettere in una tradizione “antimanzoniana”, costituita da artisti e letterati che diversamente da Manzoni non hanno rapporti con la Chiesa (e cioè con il potere), fautori di una cultura libera che in Italia suona però come “prodotto straniero, esotico, quanto meno eccentrico”<sup>98</sup>. Ricchi di fascino non sono gli autori appartenenti al canone, ma appunto quegli individui che lavorano “al di là delle regole tradizionali e scolastiche”<sup>99</sup> o che per un altro motivo deviano dalla norma – non di rado si tratta di minoranze aristocratiche inadatte ai tempi e ai costumi. La filiazione “contro-letteraria”<sup>100</sup> di Parise è stata rilevata da Zanzotto e da Colucci,<sup>101</sup> ma verrà qui analizzata alla luce dell’ethos autoriale.

Nella prefazione alla seconda edizione di *Artisti*, Mario Quesada dà risalto alla selezione “anticonvenzionale”<sup>102</sup> dei pittori e scultori trattati negli articoli parisiensi. L’attenzione del critico d’arte “dilettante” (cfr. Capitolo 6) si dirige infatti verso artisti difficilmente collocabili in una scuola, a partire dalle “stelle anomale”<sup>103</sup> Van Gogh e Gauguin e dallo “stravagante”<sup>104</sup> Filippo De Pisis. Anche nell’arte contemporanea, l’autore elegge quadri e creatori che mancano di una precisa ideologia, dalla leggerezza di Giosetta Fioroni,<sup>105</sup> alle deformità di Sandro Chia ed Enzo Cucchi,<sup>106</sup> fino a un quadro non politico di Renato Guttuso come *La vucciria*, diametralmente opposto ai *Funerali di Togliatti*, opera di chiaro impegno politico realizzata un anno prima.<sup>107</sup> Quanto a Luigi Ontani infine, Parise pare attratto dalla bizzarria innata di questo pittore che ha “pieno diritto ad essere definito *autre*”<sup>108</sup>.

---

<sup>98</sup> *Vecchia storia italiana: la cultura non è libera*, “CS”, 19 settembre 1977 [O2, p. 1425].

<sup>99</sup> *L’arte è una farfalla*, “Il Gazzettino”, 8 febbraio 1986 [O2, p. 1608].

<sup>100</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d’acqua*, cit., p. 259.

<sup>101</sup> Il poeta parla di “una cultura riottosa, vagabonda, fatti di incontri e scontri, di idiosincrasie e simpatie irrefrenabili” (Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in O1, p. XXXVI).

<sup>102</sup> Mario Quesada, *Prefazione* a Goffredo Parise, *Artisti*, cit., p. 9.

<sup>103</sup> *Quei due dilettanti di genio*, “CS”, 30 novembre 1983 [A1, p. 1243].

<sup>104</sup> *De Pisis e i suoi taccuini*, “Panorama Mese”, giugno 1984 [A2, p. 118]. Parise nota altrove che si tratta di “uno degli ultimi dandies italiani, se l’accostamento geografico è permissibile alla qualità” (*Filippo De Pisis, vivere da esteta*, “CS”, 9 giugno 1981 [A1, p. 1231]).

<sup>105</sup> *Alla ricerca dell’infanzia perduta*, “Bolaffiarte”, marzo-aprile 1975 [A1, pp. 1203-1206].

<sup>106</sup> *Basta un poco di pittura*, “CS”, 3 novembre 1980 [A1, pp. 1223-1228]; *Un mostro acquatico fatto a quattro mani*, “CS”, 8 ottobre 1982 [A1, pp. 1236-1239].

<sup>107</sup> “molti pensano che un capolavoro di pittura italiana del 1974 è qualche cosa di diverso da quello che si è detto” (*L’Italia come è*, “CS”, 9 febbraio 1975 [A1, p. 1202]).

<sup>108</sup> *Il parapittore di Roma*, “CS”, 8 dicembre 1983 [A1, p. 1251].

Pertinente alla nostra ricerca etica è anche il fatto che l'autore paia identificarsi più con l'ambiente artistico che con i circoli letterari.<sup>109</sup> Diversamente dalla scrittura, l'arte figurativa implica una essenzialità descrittiva sgombra di precisi precetti concettuali o riferimenti intertestuali, battezzati "didascalie"<sup>110</sup>. Lo scrittore, che si era dedicato alla pittura prima di esordire nel mondo letterario, non esita dunque a indicare il carattere "letterario"<sup>111</sup> o le trovate da "letterato"<sup>112</sup> di alcune opere d'arte giudicate troppo poco originali. Che in generale il vicentino preferisca l'approccio artistico a quello letterario traspare in modo particolare dalla distinzione tra scrittori e letterati:

Uno scrittore, un poeta, un artista [...] può essere o no un letterato. Se non lo è i suoi strumenti di conoscenza [...] sono diretti, salgono direttamente dalla vita e quasi dalla vita del corpo [...]. Se uno scrittore è un letterato, tutto, cose viste, esperienze dirette, vita insomma [...] passa attraverso il filtro della letteratura, cioè della tradizione letteraria italiana che serve, come dire? da catalizzatore stilistico della sua espressione.<sup>113</sup>

Ovviamente, anche nella critica letteraria Parise preferisce gli "scrittori" ai "letterati". Gli autori discussi nelle sue recensioni, oltre a essere meno tradizionali, appartengono per lo più alla generazione letteraria precedente e cioè meno 'attuale', con cui si indica una ulteriore diversità del giornalista rispetto al campo letterario contemporaneo. Nei *portraits* di Comisso, Piovene, Gadda, Montale, Moravia e alcuni altri scrittori italiani e stranieri, si coglie in filigrana un autoritratto parisiense altrettanto irregolare quanto le persone descritte.

La figura di Giovanni Comisso (°1895) si trasforma, per dirla con le parole di Crotti, in un "luogo retorico"<sup>114</sup> della critica parisiense e in uno specchio della propria scrittura,<sup>115</sup>

<sup>109</sup> In un testo sui pittori di Piazza del Popolo riuniti intorno a Plinio De Martiis all'inizio degli anni Sessanta, il critico nota: "Io mi interessavo più di pittura che di letteratura sperimentale" (*La fertile stagione di quei giovani artisti*, "CS", 28 giugno 1983 [A1, p. 1240]).

<sup>110</sup> *Quando De Pisis dipinge in gondola*, "CS", 24 novembre 1977 [A1, p. 1209].

<sup>111</sup> "Qualche cosa di letterario ovviamente c'è in questi pittori" (*Basta un poco di pittura*, "CS", 3 novembre 1980 [A1, pp. 1226-1227]).

<sup>112</sup> Così una scuola che "canta e parla della pittura, sulla pittura, a proposito della pittura con in più tutte le citazioni possibili di un letterato molto fine. Un po' come ha fatto Italo Calvino con il suo ultimo libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*" (*Qui cantano la pittura (ma la pittura dov'è?)*, "CS", 13 marzo 1980 [A1, p. 1216]).

<sup>113</sup> *Una vita fatta di letteratura*, "CS", 29 dicembre 1978 [O2, pp. 1434-1435]. La concezione negativa del termine "letterato" e del suo omologo francese "homme de lettres" risulta anche da un'osservazione ironica in *Donne* ("CS", 4 marzo 1973 [AP, 1235]): "troppi 'hommes des lettres' [sic] guardano troppo poco le donne".

<sup>114</sup> Ilaria Crotti, *Visioni di Comisso*, in *Goffredo Parise*, cit., p. 153.

<sup>115</sup> Ivi, p. 156.

dal momento che egli si posiziona su una “scala irregolare”<sup>116</sup> accanto a Parise stesso. Il trevigiano viene presentato dal critico vicentino come il prototipo dello scrittore fuori canone, per l'appunto come “la più originale e stralunata personalità di artista italiano in questi anni di gestione impiegatizia”<sup>117</sup>. Colpisce il frequente uso di paragoni naturali nelle descrizioni di Comisso, “animale molto raro, rarissimo, nella fauna umana del suo periodo storico”<sup>118</sup> oppure “pianta selvatica”<sup>119</sup> discordante con la tradizione letteraria italiana. Questo scrittore-contadino assomiglia per molti versi al giovane amico Parise: non soltanto egli ha l'anagrafe irregolare, ma si comporta pure da “eterno bambino”<sup>120</sup>, disobbedisce a qualsiasi religione e non capisce il significato della parola “politica”. Un ultimo punto d'interesse di questo uomo “lunatico”<sup>121</sup> è la sua identità di “perturbatore della quiete”<sup>122</sup> capace di fornire una voce culturale alternativa, che non viene tuttavia accolta positivamente né dal pubblico, né dall'intelligenza dell'epoca.<sup>123</sup>

Il concittadino Guido Piovene (°1907), che secondo Blazina rappresenta con Giovanni Comisso una vera e propria “vena anarchica e vitalistica” in sintonia con un’“ipotesi di linea veneta”<sup>124</sup>, a Parise serve invece da modello giornalistico, orientato verso l'estero. Il critico rifiuta l'etichetta di “scrittore cattolico” a beneficio dell'immagine di un uomo in fondo “molto poco italiano”<sup>125</sup> (e anch'egli “molto infantile”<sup>126</sup>), forse nato a Vicenza ma privo di vere radici: “Come tutti i *déracinées* [sic], gli apolidi dell'anima, fu un uomo estroso, instabile [...] un *outsider*, uno scrittore italiano anomalo”<sup>127</sup>. La disappartenenza

---

<sup>116</sup> Raffaele Manica, *Come leggeva Parise*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 77.

<sup>117</sup> È stato l'ultimo ad amare la vita, “L'Espresso”, 2 febbraio 1969 [O2, p. 1365].

<sup>118</sup> *I lampi creativi di Comisso*, “CS”, 2 aprile 1982 [O2, p. 1462]. Parise non tralascia di precisare che “egli non aveva nulla, assolutamente nulla del ‘professore’ come tutti o quasi tutti gli altri scrittori più anziani” (p. 1463).

<sup>119</sup> *Quel lieve sogno detto Comisso*, “CS”, 21 gennaio 1979 [O2, p. 1439].

<sup>120</sup> Si rinvia alla recensione *Comisso, animale felice con cervello d'artista* (“CS”, 26 aprile 1985), non conservata nell'Archivio Parise.

<sup>121</sup> *Ibidem*. In altri scritti, Parise ricorre a quasi sinonimi come “pazzo” (*I lampi creativi di Comisso*, “CS”, 2 aprile 1982 [O2, p. 1462]) o “bizzarro ed estroso” (*Quel lieve sogno detto Comisso*, “CS”, 21 gennaio 1979 [O2, p. 1441]).

<sup>122</sup> *Variazioni*, “Il Resto del Carlino”, 2 giugno 1957 [O1, p. 1504].

<sup>123</sup> Comisso “non fu mai un beniamino del pubblico” (*Comisso, animale felice con cervello d'artista*, “CS”, 26 aprile 1985). Anche in *La “star”* (“Il Mondo”, 31 gennaio 1974 [AP, 1271]) e in *Poesia* (“CS”, 15 aprile 1979 [SI, p. 308]), Parise insiste sul fatto che solo pochi lettori conoscano l'opera comissiana.

<sup>124</sup> Sergio Blazina, *Parise e dintorni: un'ipotesi di linea veneta*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., p. 58.

<sup>125</sup> *Era un italiano non italiano*, “L'Espresso”, 24 novembre 1974 [O2, p. 1394]. In *Un sogno improbabile* (O1, p. 1554), Parise nota: “La sua posizione è di complete estraneità dalle accademie, dalle scuole, dalle mode”.

<sup>126</sup> *Era un italiano non italiano*, “L'Espresso”, 24 novembre 1974 [O2, p. 1395].

<sup>127</sup> *Il fondale di Vicenza dietro Guido Piovene*, “CS”, 19 dicembre 1976 [AP, 1408].

di Piovene si traduce anche in termini temporali, laddove egli viene descritto come un autore che è “aristocratico per forza, anche contro la sua volontà”<sup>128</sup>.

Eccentrico per tutt'altro motivo è Carlo Emilio Gadda (°1893), da Parise considerato il “massimo scrittore del Novecento”<sup>129</sup>. La Capria nota che lo scrittore vicentino stimava in modo particolare “quel che di abnorme e pachidermico che era nel suo corpo e nella sua prosa”<sup>130</sup>. Gadda, di solito definito come “l'ingegnere”, sembra infatti incarnare gli ideali parigiani di disordine, umorismo,<sup>131</sup> e anche di isolamento, nel momento in cui lo si presenta come un uomo che, spaventato dalla vita in strada, decide di tornare al “suo personale pianeta: delle parole, delle immagini”<sup>132</sup>. Altrettanto decisivo è il fatto che lo scrittore milanese, dopo il trauma fascista, avrebbe rifiutato di esprimersi su questioni politiche, quel “campo minato”<sup>133</sup> da cui occorre tenersi lontano pur senza rinunciare al proprio ruolo “imprudente”<sup>134</sup> nella società.

Anche nel ritratto parigiano del maestro Eugenio Montale (°1896), Colucci scopre dei “toni marcatamente autobiografici”<sup>135</sup>. Il poeta ligure si distingue in primo luogo per il suo occhio “unico, ironico, irresistibile”<sup>136</sup> capace di decifrare il mondo esterno, nonché per il suo umorismo, tratto decisamente eccezionale nella letteratura italiana.<sup>137</sup> Come Gadda, anche Montale si astiene del resto dal “continente sconosciuto”<sup>138</sup> della politica, una scelta di ‘disimpegno’ che gli procura naturalmente una posizione “anomala”<sup>139</sup> nel campo letterario. Secondo Parise, il premio Nobel fu semplicemente “un laico e non un abate come quasi tutti i letterati di ieri e di oggi in Italia”<sup>140</sup>.

<sup>128</sup> Quella cipria sottile sul mondo di Piovene, “CS”, 12 novembre 1984 [AP, 1676].

<sup>129</sup> Guida a Gadda, “CS”, 28 dicembre 1969 [AP, 1023].

<sup>130</sup> Raffaele La Capria, *Letteratura e salti mortali*, in Id., *Opere*, cit., p. 1251.

<sup>131</sup> Sarebbe addirittura “l'uomo più spiritoso [...] e dotato di *humour* di tutta la letteratura italiana” (*L'ingegnere aneddótico*, “Libri Nuovi”, luglio 1973 [O2, p. 1388]).

<sup>132</sup> *L'ingegnere*, “CS”, 9 luglio 1963 [O1, p. 1562].

<sup>133</sup> *L'ingegnere aneddótico*, “Libri Nuovi”, luglio 1973 [O2, p. 1390].

<sup>134</sup> Si rinvia alla recensione di un saggio dello storico Piero Melograni, descritto come “uno di quelli che Carlo Emilio Gadda (con preoccupato processo di identificazione) chiamava imprudenti” (*Gli incubi del potente dentro il palazzo*, “CS”, 4 marzo 1977 [AP, 1412]).

<sup>135</sup> Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 704.

<sup>136</sup> *Ricordo di Montale*, “CS”, 14 settembre 1981 [O2, p. 1454].

<sup>137</sup> *Il senatore Arsenio*, “L'Espresso”, 25 gennaio 1967 [Quando la fantasia ballava il “boogie”, p. 44].

<sup>138</sup> *Ibidem* [Quando la fantasia ballava il “boogie”, p. 46].

<sup>139</sup> “Che strano letterato Montale: li aveva in uggia, crediamo, quasi tutti e forse non a torto, eppure lo era anche lui, ma anomalo” (*I diamanti di Montale*, “CS”, 23 marzo 1986 [O2, p. 1610]).

<sup>140</sup> *Ibidem* [O2, p. 1612].

L'amico Alberto Moravia (°1907) si troverebbe ai margini per simili motivi. Anch'egli viene infatti accusato di “disimpegno” e di viltà<sup>141</sup> per la sola mancanza di una tessera di partito. In un'Italia anche intellettualmente “divisa in due”, l'autore romano appare come “un *mostrum* di grande eccentricità”<sup>142</sup> opposto a entrambe le schiere politiche.<sup>143</sup> Come altri modelli parigiani, da “bambino libero”<sup>144</sup> Moravia preferirebbe per l'appunto un orientamento laico e internazionale.<sup>145</sup>

Oltre a questi cinque scrittori nati a cavallo tra Ottocento e Novecento, Parise tratta alcuni altri autori che deviano in qualche modo dal centro letterario. Tra i connazionali si annoverano un poeta “originalissimo”<sup>146</sup> e inclassificabile come Andrea Zanzotto, un intellettuale “controcorrente”<sup>147</sup> come Leonardo Sciascia, e l'amica Natalia Ginzburg, di una “rarietà fisica e creativa [...] ebraica”<sup>148</sup>. Il critico stima anche l'aristocratica Isabella Fedrigotti,<sup>149</sup> l'eccentrica Annalisa Moncada,<sup>150</sup> lo strano “animaletto letterario”<sup>151</sup> Gaia De Beaumont e il “furore antiletterario”<sup>152</sup> di Alcide Paolini. Sempre eccezionali, questi scrittori italiani fuoriescono tutti dal canone letterario.<sup>153</sup>

Tra i letterati stranieri, spicca invece il nome di Ernest Hemingway, inventore di un “particolare tipo di snobismo letterario”<sup>154</sup> e autore di opere per forza “fuori moda”<sup>155</sup>. Dello scrittore-giornalista americano, Parise pare apprezzare non soltanto la scrittura

---

<sup>141</sup> *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee*, “CS”, 29 luglio 1977 [O2, p. 1420].

<sup>142</sup> *Un'Italia divisa in due ma tutta cattolica*, “CS”, 26 giugno 1976 [AP, 1379].

<sup>143</sup> Sconosciuta però l'opinione di Parise sulla successiva carriera politica di Moravia, eletto deputato europeo per il PCI nel 1984.

<sup>144</sup> *Una miniera d'idee sulla nostra realtà*, “CS”, 24 aprile 1980 [AP, 1521].

<sup>145</sup> “un laico internazionale” (*L'Italia non è un sogno poetico*, “CS”, 13 maggio 1978 [AP, 1468]); “così laico da non parere italiano, uno straniero in patria” (*Una miniera d'idee sulla nostra realtà*, “CS”, 24 aprile 1980 [AP, 1521]).

<sup>146</sup> *Così il poeta scava il centro della terra*, “CS”, 18 novembre 1983 [O2, p. 1540]. Crotti evidenzia che Zanzotto è “di vivo interesse per colui che intende penetrarvi rifuggendo da sistemi metodologici organizzati secondo criteri deduttivi e tassonomici” (Ilaria Crotti, *Ho un debole per le semplificazioni fulminanti*: Parise interprete di Zanzotto, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*, cit., pp. 48-49).

<sup>147</sup> *Un moralista dalla Sicilia*, “CS”, 23 ottobre 1979 [O2, p. 1446].

<sup>148</sup> *Natalia e lo stile*, “CS”, 22 aprile 1973 [O2, p. 1385].

<sup>149</sup> *In nome dell'amore contro Garibaldi*, “CS”, 30 marzo 1980 [AP, 1520]; *Amore e nostalgia nella casa di guerra*, “CS”, 10 aprile 1983 [AP, 1640].

<sup>150</sup> *Arriva dalla Sicilia un altro Gattopardo*, “CS”, 8 novembre 1981.

<sup>151</sup> *La prego, smetta di ammirare le mimose*, “CS”, 5 ottobre 1980 [AP, 1532].

<sup>152</sup> *Se la nostalgia torna nel romanzo*, “Panorama Mese”, gennaio 1986 [AP, 1720].

<sup>153</sup> A questo elenco si aggiunge il nome di Alberto Savinio, scrittore della generazione precedente che dispone appunto di “quell'anarchismo di veri artisti” (*Al circo della metafisica*, “CS”, 26 luglio 1986 [O2, p. 1621]).

<sup>154</sup> *America*, “CS”, 1 aprile 1973 [O2, p. 1382].

<sup>155</sup> *Hemingway fra i toreri*, “CS”, 2 luglio 1986 [O2, p. 1616].



essenziale, ma anche la vita turbolenta e avventurosa.<sup>156</sup> Anche l'autore inglese William Somerset Maugham viene descritto come uno snob dotato di buon senso,<sup>157</sup> che in Italia avrebbe del resto un "curioso gemello"<sup>158</sup> chiamato Giovanni Comisso. Della letteratura anglosassone, il critico ricorda anche l'apolidia di Freya Stark, scrittrice eccentrica<sup>159</sup> e "naturalmente"<sup>160</sup> nubile, nonché il comportamento "dignitoso"<sup>161</sup> di Graham Greene a Saigon, diametralmente opposto alla frenesia di una intellettuale statunitense. Laddove Parise menziona le profezie fatte dallo scrittore-giornalista britannico in *Un americano tranquillo* (1955) circa la presenza americana in Indocina, egli non tralascia di chiedersi perché il romanzo non era stato letto da una "immensa parte di opinione pubblica [...] che infestò l'Occidente con i suoi cretinissimi moralismi"<sup>162</sup>. Nella letteratura nipponica infine, il critico si concentra su una generazione di "fuori legge"<sup>163</sup>.

Eccentrici, bizzarri o solitari si ritrovano tuttavia anche in discipline diverse dall'arte e dalla letteratura: nella musica,<sup>164</sup> nel cinema,<sup>165</sup> nel giornalismo,<sup>166</sup> nella storiografia,<sup>167</sup>

---

<sup>156</sup> Colucci constata una "affinità tra i due scrittori, anime gemelle dedite al giornalismo come alla letteratura, assetate di vita oltre che di inchiostro" (Dalila Colucci, *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., p. 120). Colpisce però la mancanza di una recensione sulle opere di Truman Capote, amico di Parise che in *Lontano* viene sì descritto come uomo "leggermente grottesco ma bellissimo, una strana apparizione di fata-uomo, un errore" (*Marilyn dolce libellula umana*, "CS", 2 gennaio 1983 [LO, p. 86]).

<sup>157</sup> Maugham, *il pregio della banalità*, "CS", 20 luglio 1982 [O2, p. 1478]. Lo snobismo culturale è anche al centro di un articolo sull'Adelphi, casa editrice dotata di "uno straordinario orecchio e anche occhio mondano" (*I divini mondani sulla via di Prokosch*, "CS", 26 giugno 1985 [O2, p. 1591]).

<sup>158</sup> *Snob, ricco e "mascherato"*, "CS", 11 agosto 1980 [O2, p. 1451].

<sup>159</sup> *L'indomita dama viaggia e narra*, "CS", 8 giugno 1983 [O2, pp. 1532-1534].

<sup>160</sup> "Naturalmente non ha avuto figli e non si è mai sposata" (*Quel travolgente istinto di viaggiare*, "CS", 20 novembre 1982 [AP, 1618]).

<sup>161</sup> Sulla terrazza di un albergo coloniale a Saigon "stava seduto, quasi tutto il giorno, Graham Greene [...]; si poteva veder sfarfallare Mary McCarthy, in cerca di notizie 'de gauche'. Greene era Greene, più dignitoso, si limitava ad osservare" (*L'invito del Vietnam a visitare il dopoguerra*, "CS", 17 dicembre 1982 [AP, 1623]).

<sup>162</sup> *Gli eroi sono stanchi*, "L'Espresso", 15 maggio 1983 [AP, 1641].

<sup>163</sup> *Il "casto" Tanizaki maestro di erotismo*, "CS", 26 gennaio 1983 [O2, p. 1521].

<sup>164</sup> Per esempio "le estemporanee élites" russe in un'Europa distrutta da due guerre (*La tomba di Strawinsky*, "CS", 4 agosto 1971 [O2, p. 1378]). L'analogia tra Strawinsky e Parise è stata rilevata da Dennis Ferraris in *Edo, un dandy à son balcon*, in *Les illuminations d'un écrivain*, cit., pp. 96-97.

<sup>165</sup> Si pensi a Roberto Rossellini, regista che "non ha fatto scuola" (*Un telefilm troppo "normale" per contenere la tragedia del genocidio?*, "CS", 19 maggio 1979 [AP, 1502]) e il suo nipote Franco (*Grande eccentrico*, "CS", 5 agosto 1982 [LO, p. 49]), ad attrici come Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, entrambe considerate come "unicum" (*Le donne bugiarde di Sciangai*, "CS", 28 luglio 1966 [CC, p. 751]; *Marilyn dolce libellula umana*, "CS", 2 gennaio 1983 [LO, p. 87]; *Femminilità e armonia*, "CS", 28 agosto 1974 [AP, 1292]), e Maria Schneider, "bambina chiaramente anomala" e "fuori dalla norma" (*Maria e Joan*, "CS", 23 febbraio 1975 [VV, p. 192, 195]).

nella critica,<sup>168</sup> e perfino nella politica. In ambito politico Parise non si focalizza mai sui partiti, bensì su individui da egli giudicati atipici nel panorama ideologico del secondo Novecento. Così Marco Pannella, lodato per l’“anticonformismo adolescenziale”<sup>169</sup>, Ugo La Malfa del Partito Repubblicano Italiano con la sua prosa “essenziale e personale”<sup>170</sup> e perfino Giorgio Amendola del PCI, uno dei pochi “non cattolici”<sup>171</sup> in un paese dominato da due partiti in fondo religiosi. Questo campione dimostra quanto sia errata l’etichetta di “conservatore” assegnata a Parise da alcuni colleghi intellettuali (cfr. Capitolo 9).

Le recensioni e i saggi parisiani propongono un insieme socioculturale poliedrico in cui si incontrano delle figure pubbliche diversissime fra di loro, che condividono però tutte un tratto irregolare. Le persone selezionate da Parise non mancano necessariamente di notorietà, come testimonia la presenza di due premi Nobel, stimati non tanto per il loro successo mondiale quanto per il loro stile deviante in letteratura e in vita. La genealogia eccentrica che ne risulta è in piena sintonia con l’ethos dello scrittore-giornalista.

## 8.2.2 Caricature ideologiche

Le parole elogiative riservate a scrittori e artisti irregolari discordano decisamente con le descrizioni di uomini politici che, sebbene determinanti nella storia novecentesca, in Parise divengono figure irrisorie. Con questi ritratti notevoli di capi storici di sinistra e di destra, l’autore respinge entrambe le ideologie assegnandosi una posizione neutra, indipendente nel campo letterario e politico.

Il primo dittatore a essere ritratto da Parise è Iosif Stalin, contemplato dal reporter nel mausoleo di Lenin nel 1960.<sup>172</sup> Il leader sovietico viene presentato come “un contadino patriarcale, sempre con la cinghia in mano per i figli e il forcone per chi allunga la mano

---

<sup>166</sup> Così Vittorio Gorresio, giornalista “senza patrie linguistiche” (*Lettera a un uomo venuto dal male*, senza fonte, [1976] [AP, 2007]).

<sup>167</sup> Esemplari Piero Melograni, “strano e per così dire eccentrico storico”, e Renzo De Felice (*Gli incubi del potente dentro il palazzo*, “CS”, 4 marzo 1977 [AP, 1412]).

<sup>168</sup> Il critico d’arte Giancarlo Marmori viene presentato come “uno di quei rarissimi esteti ‘outcast’ e ‘outsider’ che brillano qua e là nel mondo”, per di più “estremamente curioso” (*Il raffinato Marmori amava il cattivo gusto*, “CS”, 15 gennaio 1985 [AP, 1688]).

<sup>169</sup> *Ma allora ci vuole un referendum per salvare anche i polli*, “CS”, 24 agosto 1980 [AP, 1531].

<sup>170</sup> *Nuovo potere e nuova cultura*, “CS”, 23 agosto 1976 [AP, 1399].

<sup>171</sup> *Un’Italia divisa in due ma tutta cattolica*, “CS”, 26 giugno 1976 [AP, 1379].

<sup>172</sup> Poco dopo il corpo di Stalin verrà rimosso dal mausoleo, in sintonia con il processo di destalinizzazione avviato da Kruscev nel 1956.

sull'uva"<sup>173</sup>: un'immagine allo stesso tempo innocente e crudele che, nel minimizzare il ruolo di Stalin nella storia europea, ne indica anche il carattere estremamente violento. Ugualmente minacciosa è la metafora del "nanerottolo baffuto e perfido"<sup>174</sup> insensibile nei confronti del destino di una spia sovietica condannata a morte, che viene proposta in *L'eleganza è frigida*.

Dopo il capo dell'URSS, anche i leader dei nuovi comunismi vengono rappresentati in modo caricaturale. Mao Zedong, in primis, equivarrebbe a un "contadino": "tale è nato, tale è rimasto e, da buon contadino, non si è mai mosso dalla Cina"<sup>175</sup>. Quanto a Ho Chi Minh, visto da Parise alcuni mesi prima della sua morte nel settembre 1969, egli sarebbe soltanto un "vecchietto piccolo, magro, agilissimo, con un tocco di grazia e di civetteria femminili, da gatta"<sup>176</sup> che contrasta con l'idolatria per la sua figura in Occidente. Fidel Castro assomiglierebbe infine a un "fratone barocco"<sup>177</sup>, anzi a un incrocio tra Federico Fellini e Benito Mussolini, ritratto che denuncia insieme la spettacolarità ideologica e il potenziale dittatoriale del comunismo cubano. Di Che Guevara, Parise dice di ricordare unicamente "la sua povera asma bronchiale"<sup>178</sup>, vale a dire la sua mortalità.

I ritratti parisiiani dei dittatori di estrema destra non differiscono sostanzialmente dalle descrizioni dei capi comunisti. Le immagini di Hitler e Mussolini vengono concepite in merito al documentario *Fascista* (1974) di Nico Naldini, che ripropone i filmati realizzati dall'Istituto Luce durante il Ventennio. Nelle recensioni a questo film il vicentino ritrae Adolf Hitler come un ragazzo apparentemente innocuo,<sup>179</sup> mentre il Duce appare come

<sup>173</sup> All'aeroporto di Mosca incontro Tarass Bulba con un transistor, "Settimo Giorno", 10 marzo 1960 [O1, p. 1464].

<sup>174</sup> Una giapponese e i misteri della Grande Spia, "CS", 3 maggio 1981 [EF, p. 111].

<sup>175</sup> La comune: una grande illusione, "CS", 6 luglio 1966 [CC, p. 723].

<sup>176</sup> Diario da Hanoi, "L'Espresso Colore", 29 giugno 1969 [AP, 997]. Anche in un articolo del 1982, Ho Chi Minh viene ricordato come una "perfida signora" (*L'invito del Vietnam a visitare il dopoguerra*, "CS", 17 dicembre 1982 [AP, 1623]).

<sup>177</sup> Quel Castro simile a un fratone barocco, "CS", 4 marzo 1983 [LO, p. 106]. L'immagine appare inizialmente in *L'accademia della guerriglia* ("L'Espresso", 27 agosto 1967 [AP, 879]), dove Parise nota: "È un regista, più che un dittatore. È un Fellini con la barba".

<sup>178</sup> Quel Castro simile a un fratone barocco, "CS", 4 marzo 1983 [LO, p. 107].

<sup>179</sup> Infatti "la struttura ossea della sua testa, senza berretto, con i capelli pettinati come quelli di un collegiale, è infantile" (*Hitler e Mussolini*, "CS", 4 settembre 1972 [AP, 1162]). Il testo del 1972 riguarda la fase preparatoria del film.

“un venditore di terraglie nelle sagre di paese”<sup>180</sup> e un “attore comico”<sup>181</sup>. Lo scrittore si stupisce nuovamente della generale obbedienza a simili personaggi da fumetto.<sup>182</sup>

Pertinente la domanda di un intervistatore circa un ritratto reperito in *Guerre politiche*: “lo avresti visto così se non si fosse chiamato [...]?”<sup>183</sup>. La deformazione caricaturale dei capi storici effettuata da Parise pare infatti ben meditata, volta a rivelare il relativismo di dottrine ideologiche e dei loro rappresentanti idealizzati. Le immagini tragicomiche dei leader comunisti e fascisti accennano quasi sempre alla violenza da essi approvata, se non incentivata. L'autore rifiuta categoricamente queste sovrastrutture mentali e si crea un punto di riferimento alternativo, incentrato su indipendenti come lui stesso.

### 8.3 Dissimulare: l'ironia

L'ironia, secondo Parise una costruzione testuale “poco italiana”<sup>184</sup>, è una chiara figura di distanza con cui uno scrittore-giornalista irregolare presenta sé stesso, ed espone le sue idee. Dietro al tono ironico, si coglie un'opinione autoriale diametralmente opposta al senso letterale delle parole su carta, trattandosi appunto di un “esercizio di perenne relativismo”<sup>185</sup> non soltanto per l'autore senza ideologia, ma anche per il lettore pronto a decifrare il suo discorso. In Parise, l'ironia viene spesso segnalata dalla punteggiatura, scelta stilistica che agevola l'interpretazione del testo e dell'ethos che ne traspare.

---

<sup>180</sup> *Ibidem*. La metafora viene ripresa in *Fascista*, “CS”, 13 ottobre 1974 [VV, p. 132].

<sup>181</sup> *I film di Mussolini*, “CS”, 14 settembre 1974 [AP, 1295].

<sup>182</sup> Occorre però notare che in Parise mancano dei ritratti di figure simbolo della destra capitalista propria della Guerra Fredda. L'autore si concentra unicamente sui regimi dittatoriali del periodo prebellico.

<sup>183</sup> “Non lo so. Rimango positivamente alla realtà”, risponde Parise (*Andando per guerre ho giocato la mia vita*, intervista curata da T. Chiaretti, “La Repubblica”, 29 febbraio 1976 [AP, 1346]).

<sup>184</sup> “accidente così poco italiano” (*Il raffinato Marmori amava il cattivo gusto*, “CS”, 15 gennaio 1985 [AP, 1688]). In questo articolo, Parise parla anche del “flauto triste e allegro dell'ironia, della autentica presa in giro”.

<sup>185</sup> *Lettera a un uomo venuto dal male*, senza fonte, [1976] [AP, 2007].

### 8.3.1 Il tono ironico di Parise

L'ironia permette al giornalista Parise di relativizzare le convinzioni proprie a entrambi i campi ideologici, dal carattere rivoluzionario del marxismo alla presunta allegria della società capitalista. Parte integrante dell'atteggiamento intellettuale del veneto, l'ironia fa inoltre parte di veri e propri 'meccanismi di difesa' per eludere domande di lettori, e sottende osservazioni apparentemente secondarie che sfiorano il cinismo.

Presentando il pensiero marxista come un ideale cui aspirare, Parise mira soprattutto a svelare i limiti di una interpretazione ideologica della realtà. Già nel reportage parigino del 1955, il giovane autore menziona assai ironicamente il cosiddetto anticonformismo degli studenti italiani 'rivoluzionari' trasferitisi nella capitale francese: "Questi giovani arrivati da molte città d'Italia hanno per prima cosa cominciato ad adottare un vestiario assai bizzarro, *non conformista diremo*"<sup>186</sup>. In un articolo dello stesso anno, e cioè ancora nel primo 'atto' di impegno nel campo letterario del secondo dopoguerra (cfr. Capitolo 3), l'autore fa finta di stupirsi dei *pochi* colleghi impegnati in politica,<sup>187</sup> mentre altrove suggerisce che il comunismo fosse una scelta assolutamente *logica* per gli scrittori della sua generazione ("*va sans dire*"<sup>188</sup>, "*naturalmente*"<sup>189</sup>).<sup>190</sup> Ironici sono pure il riferimento alla "bellezza" di questa ideologia, basata soltanto sull'eleganza delle divise dell'Armata Rossa nel 1917,<sup>191</sup> e la litote che descrive il capovolgimento del sistema capitalista come iniziativa piuttosto ardua: "non è impresa da poco"<sup>192</sup>. Il marxismo nell'ironia parisiense

<sup>186</sup> *La fame artificiale del principe snob a Parigi*, "Corriere d'Informazione", 21-22 aprile 1955 [AP, 359]. La parola "diremo" indica l'uso ironico, insincero del vocabolo (cfr. infra).

<sup>187</sup> "Sono profondamente convinto che i letterati [...] debbano, per un dovere d'ordine morale, partecipare alla vita politica del Paese. S'intende che tutto è politica [...]. Purtroppo, al giorno d'oggi, non si abbonda di questi belli spiriti" (G. Parise, "Il Caffè", dicembre 1955 [AP, 392]).

<sup>188</sup> "letterati francesi, *va sans dire*, rivoluzionari" (*Quel Castro simile a un fratone barocco*, "CS", 4 marzo 1983 [LO, p. 105]).

<sup>189</sup> "è stata naturalmente anche femminista dura e comunista" (*Parigi compie un giro di boa*, "CS", 15 dicembre 1984 [AP, 1678]).

<sup>190</sup> Tuttavia Parise stesso non sarebbe riuscito a trasporre le teorie di Karl Marx nelle sue opere. In un articolo su *Il crematorio di Vienna*, nota ironicamente: "Michele Rago (*l'Unità*) rileva che [nel libro] 'si è prodotto quello che Marx aveva indicato come estremo pericolo comune: il sistema che livella e schiaccia ogni cosa'. Sono onorato, ma non aspiravo a tanto" (*Con "Il crematorio" contesto la mia vita*, "CS", 22 marzo 1970 [AP, 1071]).

<sup>191</sup> *Il rimedio è la povertà*, "CS", 30 giugno 1974 [VV, p. 79].

<sup>192</sup> In Cina, Parise nota: "La nuova generazione è quella che dovrà preparare, fare e vincere, insieme alle nuove generazioni di tutti i popoli oppressi, la rivoluzione mondiale contro il capitalismo. Siccome non è impresa da poco andiamo a trovare qualche studente all'Università di Pechino" (*Gli studenti universitari cinesi non vogliono scegliere il loro futuro*, "CS", 22 giugno 1966 [CC, p. 697]).

diventa dunque un'entità artificiale e poco credibile, che riscuote nondimeno successo fra i contemporanei.

Oltre al futuro comunista, Parise critica anche il presente capitalista, dominato da un benessere meramente materiale. L'autore ironizza fra le altre cose sull'"aria allegra"<sup>193</sup> riscontrata nel ministero del Debito Pubblico e sul fenomeno del "superguadagno", che pare funzionare "benissimo"<sup>194</sup>. In quest'ultimo articolo, diretto a un padre di famiglia convinto di dover "lasciare un po' di sicurezza [finanziaria] ai figli"<sup>195</sup>, si ritrova inoltre una risposta notevole alla propria domanda retorica "quanto sarebbe disposto a pagare perché, una volta morto, i suoi figli avessero per tutta la vita nostalgia di lei?": "Faccia un po' di conti e mi tenga informato"<sup>196</sup>. I commenti ironici provano che l'autore non si identificava né con il futuro prefigurato dai comunisti né con l'Italia democristiana.

L'ironia sulle due ideologie naturalmente rientra nella filosofia relativistica parisiana, e consente al giornalista di denunciare qualunque osservazione categorica. La prontezza di parola spicca negli incipit di *Parise risponde*, in cui si ricorre volentieri alla maschera della insincerità. In pieno dibattito sull'aborto per esempio, Parise replica al lettore che gli chiede "*che ne direbbe, signor Parise, se la sua mamma avesse abortito senza farla nascere?*" "Direi poco, signor Bessio, credo nulla"<sup>197</sup>; al lettore che nota seccamente "*Dottore, come volevasi dimostrare, Lei non risponde: è un reazionario [...]*", risponde invece ironicamente: "Che cosa le posso rispondere, signor Loiacono, se lei ha già dimostrato tutto con la sua brillantissima equazione di logica? Non lo so proprio."<sup>198</sup> In altri incipit, l'autore indica un commento "fin troppo chiaro" come "*Evidentemente lei non è marxista...*"<sup>199</sup> o conferma l'ansia di uno studente del liceo classico che vuole fare carriera politica: "ha ragione di preoccuparsi, o comincia subito o sarà troppo tardi"<sup>200</sup>. Gli esempi dimostrano quanto il gioco di domanda e risposta di una rubrica giornalistica induca lo scrittore irregolare a costruire un ethos e ad assegnarsi una posizione, nel caso specifico attraverso l'ironia.

La figura retorica appare anche sottilmente in recensioni, saggi o corrispondenze in cui Parise esamina la situazione letteraria e politica in cui si trova. Un riferimento allo stile

---

<sup>193</sup> *Un figaro e un rappresentante di profumi fra gli incartamenti del Debito Pubblico*, "Il Resto del Carlino", 30 aprile 1957 [AP, 460].

<sup>194</sup> *Il superguadagno*, "CS", 24 febbraio 1974 [VV, p. 27].

<sup>195</sup> *Ibidem* [VV, p. 28].

<sup>196</sup> *Ibidem* [VV, p. 30].

<sup>197</sup> *I lettori che scrivono*, "CS", 28 aprile 1974 [VV, p. 51].

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *La democrazia è rumorosa*, "CS", 8 luglio 1974 [VV, p. 82].

<sup>200</sup> *La carriera politica*, "CS", 22 luglio 1974 [VV, pp. 86-87]. Segue la metafora della scuola quale spazio di formazione politica.

“semplice e diretto”<sup>201</sup> di un Arbasino, ad esempio, comporta anche un posizionamento del recensore stesso nel campo. Con la conclusione falsamente ottimistica di un saggio tagliente sulla politica nazionale divisa tra DC e PCI (“Ecco infine perché in Italia *tout se tien* [sic], tutto va bene”<sup>202</sup>), Parise si mette pure al di fuori della dicotomia capitalismo-comunismo. Infine, anche i commenti ironici nei reportage denunciano le conseguenze (fisiche) della Guerra Fredda: così nel diario vietnamita in cui l’inviato speciale descrive atrocità compiute da entrambe le parti (“L’alba del primo aprile. Bello scherzo”<sup>203</sup>), o in una cinica riflessione *ex post* sulle vittime di questo conflitto ideologico: “come è noto, ess[e] non hanno avuto mai alcuna importanza”<sup>204</sup>. L’ironia, che in questi casi si tinge di amarezza, conferma l’esclusione dello scrittore in un contesto bipolare come il secondo dopoguerra.

### 8.3.2 Interpunzione ironica

Lo scetticismo che sottende l’ironia parisiense talvolta viene segnalato da vocaboli come “sembra”<sup>205</sup> o “cosiddetto”<sup>206</sup>, con cui l’autore visibilmente prende le distanze dal senso letterale del termine. La figura retorica è però ancora più evidente laddove parentesi e virgolette visualizzano il contrasto tra due pensieri o posizioni.

Le parentesi implicano una considerevole presenza dell’autore, sia quando inseriscono una ulteriore spiegazione della frase principale, sia quando forniscono degli indizi circa la posizione dello scrittore. Facendo leva sugli effetti ironici della scrittura parentetica per criticare società e intelligenza del secondo Novecento, Parise sembra confermare la sua collocazione irregolare nel campo letterario.

Con brevi commenti fra parentesi che chiariscono il tono ironico della proposizione principale, l’autore vicentino ovviamente non risparmia il marxismo, di cui disapprova soprattutto il mancato rapporto con la realtà. Si pensi a un commento quale “Non credo ai millenni di felicità (futura) della traiettoria socialista”<sup>207</sup> o a un ritratto dei comunisti

---

<sup>201</sup> Le reazioni di Arbasino “[f]orse non sarebbero semplici e dirette, come è solito fare lui, forse sarebbero ambigue e indirette” (*I divini mondani sulla via di Prokosch*, “CS”, 26 giugno 1985 [O2, p. 1595]).

<sup>202</sup> *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee*, “CS”, 29 luglio 1977 [O2, p. 1422].

<sup>203</sup> *Sotto il fuoco dei Vietcong*, “L’Espresso Colore”, 14 maggio 1967 [GP, p. 31].

<sup>204</sup> “*Raccontai di aver visto Hanoi intatta e fui quasi linciato*”, “CS”, 14 aprile 1985 [AP, 1697].

<sup>205</sup> Per esempio quando scrive che “l’uomo sembra non poter vivere” senza ideologia (*I medici dell’ospedale sotterraneo*, “CS”, 2 giugno 1970 [GP, p. 206]).

<sup>206</sup> “il mondo cosiddetto civile” (*Tecnica di un’ecatombe*, “L’Espresso Colore”, 25 gennaio 1970 [AP, 1051]).

<sup>207</sup> *La piccola voragine del “latinorum”*, “Libri Nuovi”, luglio 1971 [O2, p. 1376]. Il contrasto tra teoria e pratica, cioè tra società futura e potere attuale, viene anche toccato nel reportage sul Laos, dove “l’amministrazione

resistenziali come “uomini di azione (allora) e non di amministrazione”<sup>208</sup>, che puntano a denunciare il carattere falsamente rivoluzionario dei vari marxismi italiani degli anni Settanta. I periodi parentetici danno anche risalto alla teorizzazione eccessiva,<sup>209</sup> e alla onnipresenza ingiustificata del pensiero marxista nel campo intellettuale, in cui Parise viene attaccato “da sinistra (cioè da tutte le parti)”<sup>210</sup> e da addetti al lavoro politicizzati che “pensano (non si sa perché) di essere l’élite di un paese”<sup>211</sup>. Infine viene evidenziata tra parentesi la noia causata dalla ripetitività dei discorsi ideologici nei paesi comunisti e in Italia stessa, dal maoismo che “usa come strumento (di tortura) la ripetizione delle cose”<sup>212</sup> fino a un “(non da me) dibattuto dibattito sui rapporti arte-ideologia”<sup>213</sup>, in cui anche la figura etimologica lumeggia la monotonia dell’ideologia marxista.

Parise risulta altrettanto critico nei confronti della società del benessere, in cui tutto considerato contano poco le idee “(non depositate presso un notaio)”<sup>214</sup>, scartate come inutili da gente esclusivamente intenta a comprare degli “stracci”<sup>215</sup>. Una osservazione ironica come “(naturalmente, anche lui) portava scarpe da tennis”<sup>216</sup> presenta la moda non come elemento di distinzione, ma come scelta di uniformità propria al capitalismo del secondo dopoguerra. Come prima il maoismo, fra parentesi l’autore condanna anche la dittatura cilena, riportando le parole di un funzionario che spiega che dopo il colpo di stato di Pinochet “le lezioni sono state sospese, gli studenti a casa (o in carcere)”<sup>217</sup>, e lo stesso governo democristiano in Italia.<sup>218</sup> Sorprende del resto che Parise, in un articolo

---

comunista è (per il momento) nelle mani di un membro della famiglia reale” (*Due eserciti alla macchia nel Laos*, “CS”, 26 maggio 1970 [GP, p. 187]).

<sup>208</sup> *La carriera politica*, “CS”, 22 luglio 1974 [VV, p. 89]. L’inazione traspare anche da un commento sui giovani post Sessantotto, che anelerebbero alla politica “per agire (o per credere di agire) in favore della grandezza” (*Ancora su padri e figli*, “CS”, 1 settembre 1974 [VV, p. 116]).

<sup>209</sup> “mai come in America un marxista ha uguale piacere (teorico) di sperimentare e documentare, ancora una volta in corpore l’assenza non soltanto della lotta, ma della coscienza e dell’odio di classe” (*L’americano in lotta per l’esistenza*, “CS”, 7 marzo 1976 [NY, pp. 1028-1029]).

<sup>210</sup> *Visita, con ricordi, “chez Gallimard”*, “CS”, 1 novembre 1984 [O2, p. 1580].

<sup>211</sup> *Arte e politica*, “CS”, 28 novembre 1972 [AP, 1187].

<sup>212</sup> *Cara Cina*, “CS”, 2 agosto 1966 [CC, p. 773].

<sup>213</sup> *La piccola voragine del “latinorum”*, “Libri Nuovi”, luglio 1971 [O2, p. 1376].

<sup>214</sup> *Il superguadagno*, “CS”, 24 febbraio 1974 [VV, p. 29].

<sup>215</sup> Si pensi alle “botteghe [che] di stracci (abbigliamento) rigurgitano” (*Il rimedio è la povertà*, “CS”, 30 giugno 1974 [VV, p. 75]) o al “prestigio ottenuto (uno straccio di dignità)” comprando Gucci (*Consumatori col divieto di scegliere*, “CS”, 23 marzo 1976 [NY, p. 1040]).

<sup>216</sup> *Libertà*, “CS”, 5 febbraio 1978 [SI, p. 216].

<sup>217</sup> *Le mummie che comandano il Cile*, “CS”, 11 novembre 1973 [GP, p. 268].

<sup>218</sup> “preti e monache [...] hanno per molto tempo amministrato questo Paese (male) e ancora lo amministrano (peggio) tramite terzi” (*Italia cattolica*, “CS”, 10 marzo 1974 [VV, p. 35]).



in cui denuncia l'impegno politico in letteratura, esprima *comunque* un giudizio circa il malgoverno della Democrazia Cristiana: "sono profondamente convinto che [la ricerca letteraria] agisce sui sentimenti degli uomini, quindi anche su quelli di un capo o di capi illuminati (non è il nostro caso)"<sup>219</sup>. Anche qui le parentesi non sono certo 'subordinate' in senso comunicativo.

Oltre a mettere in rilievo la distanza di Parise dalle ideologie di sinistra e di destra, le parentesi servono a ironizzare su fenomeni intellettuali non correlati con la politica. Si deridono fra l'altro le interpretazioni freudiane di "un film (comico)"<sup>220</sup> o le idee di una conoscente femminista, convinta che sia "la rivoluzione che [la] fa stare meglio' (cioè ingrassare)"<sup>221</sup>. Anche la descrizione di un bambino-artigiano che produce opere d'arte "(certamente d'avanguardia)"<sup>222</sup> e il ricordo finzionale del compagno di scuola Umberto Eco, "rompicapo" semiotico – "(ancora oggi non mi riesce di chiamarlo per nome)"<sup>223</sup> –, si discostano da precisi filoni di pensiero.

L'ironia parentetica traspare infine da una lettura diplomatica, decisamente opposta al *modus operandi* del reporter stesso, di un incontro con persone di varie nazionalità nel Laos,<sup>224</sup> e da una interpretazione sociopolitica delle vicende del cane bastardo Bobi, che con altri cani randagi aveva costituito "una unione sociale (piccolissima), una forza storica (minuscola, si capisce) quasi un abbozzo di organizzazione politica (l'élite non è sempre stata di pochi?) forse con un programma"<sup>225</sup>. Gli esempi illustrano nel contempo il potenziale ironico del periodo parentetico, e la distanza – anche contenutistica – tra la proposizione principale e quella subordinata.

In alcuni casi, si riflette fra parentesi sul significato di un determinato termine – "(non mi piace questa parola complessa, ma molti la usano)"<sup>226</sup>, "(come si dice)"<sup>227</sup>, "(se così si può dire)"<sup>228</sup>, "(o no?)"<sup>229</sup>. La contestazione delle parole altrui raggiunge però il culmine

<sup>219</sup> *Un piacere*, "CS", 15 aprile 1971 [AP, 1133].

<sup>220</sup> *Piccoli Freud*, "CS", 6 maggio 1973 [AP, 1242].

<sup>221</sup> *Femminismo*, "CS", 20 maggio 1973 [AP, 1245].

<sup>222</sup> [Il padre, un professore d'università...], "CS", 16 ottobre 1982 [LO, p. 61].

<sup>223</sup> *Sui banchi di scuola con Eco e Calvino*, "CS", 26 aprile 1983 [O2, p. 1527].

<sup>224</sup> "La fanciulla [figlia del principe] mi saluta con l'inchino a mani giunte e, al tempo stesso con grande grazia e perfetta diplomazia vietnamita (la madre è vietnamita), comincia la danza con Tscedrov (Unione Sovietica) che continua con me (Italia)" (*Capodanno laotiano in un "bunker"*, "CS", 28 maggio 1970 [GP, p. 204]).

<sup>225</sup> *Anima*, "CS", 7 marzo 1971 [SI, p. 39].

<sup>226</sup> *L'Italia come è*, "CS", 9 febbraio 1975 [A1, p. 1201].

<sup>227</sup> *E il ricciò mi portava dove c'era la Signora*, "CS", 27 giugno 1982 [LO, p. 37].

<sup>228</sup> *Fra i topi di vecchie fabbriche il realismo degli artisti americani*, "CS", 8 febbraio 1976 [NY, p. 1042].

<sup>229</sup> *Il borghese ideale*, "CS", 13 gennaio 1974 [VV, p. 8].

con le virgolette, seconda risorsa grafica con cui si può suggerire una distanza tra detto e non detto, tra il discorso di un 'altro' imprecisato e le proprie idee.

In Parise, le virgolette denunciano anzitutto il perbenismo proprio a una società dei consumi in cui la 'morale' è solo apparente.<sup>230</sup> Quest'ultimo termine, esente da qualsiasi significato, viene impiegato dallo scrittore per criticare i discorsi ipocriti di genitori,<sup>231</sup> credenti,<sup>232</sup> e imprenditori.<sup>233</sup> Anche nella narrativa, si trovano parecchie virgolette che denunciano il lessico superficiale della classe media: i *Sillabari*, per esempio, presentano "un uomo molto ricco ma 'per bene'"<sup>234</sup>, un bambino "di 'ottima famiglia'"<sup>235</sup>, una donna che si comporta "nel modo più 'educato' possibile" così da "fare una 'discussione molto interessante'"<sup>236</sup>, un borghese che "riteneva di avere 'il senso degli affari'"<sup>237</sup>, dei giovani che litigano su argomenti "che a loro erano pars[i] 'di fondamentale importanza'"<sup>238</sup>. In *L'eleganza è frigida*, le virgolette si riferiscono invece a un'espressione turistica scontata quale "gli usi e i costumi"<sup>239</sup>, che pare aver perso valore.

Oltre a condannare le parole vuote tipiche della società contemporanea, Parise se la prende anche con la terminologia della classe intellettuale avvalendosi delle virgolette. Nei suoi articoli si prendono di mira locuzioni quali "scottante attualità"<sup>240</sup>, "affinità di idee"<sup>241</sup> o "bagaglio culturale"<sup>242</sup>, tutte presuntuose senza essere necessariamente vere.

---

<sup>230</sup> Sarebbe appunto "una società detta del 'benessere'" (*Perché tanti profughi*, "CS", 8 aprile 1975 [AP, 1324]).

<sup>231</sup> Per esempio una "mamma" contraria all'aborto, a cui Parise risponde nella sua rubrica omonima (*La morale deformata*, "CS", 19 maggio 1974 [VV, p. 59]), o a un padre intento a lasciare una somma importante a suo figlio così da garantirgli una vita sicura (*Padri e figli*, "CS", 18 agosto 1974 [VV, p. 109]).

<sup>232</sup> Significativa la reazione di Parise ai commenti apparsi sull'"Osservatore romano" in merito al dibattito sull'educazione sessuale, cui il giornale vaticano aveva dedicato due articoli: "una volta per condannarmi come miscredente, un'altra volta per approvarmi come quasi-ortodosso, a seconda di ciò che rientra negli schemi della sua 'morale'" (*Cultura sessuale e nuovo potere*, "CS", 31 agosto 1976 [AP, 1401]).

<sup>233</sup> Si tratta appunto della "morale del lavoro" cui si riferiscono i datori di lavoro ('*Imprenditori*' e '*prestatori d'opera*'), "CS", 3 novembre 1974 [VV, p. 137]).

<sup>234</sup> *Affetto*, "CS", 1 maggio 1971 [SI, p. 21].

<sup>235</sup> *Gli altri*, "CS", 31 gennaio 1971 [SI, p. 25].

<sup>236</sup> *Fascino*, "CS", 1 luglio 1973 [SI, p. 150].

<sup>237</sup> *Benessere borghesia*, "CS", 26 settembre 1971 [*Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, p. 4]. Anche l'articolo *Il borghese ideale* ("CS", 13 gennaio 1974 [VV, p. 3-10]) è stracolmo di parole tra virgolette, di cui occorre citare "un nome 'fine'" (p. 5), "conversazioni 'borghesi'" (p. 6) e "l'aiuto degli 'amici'" (p. 8).

<sup>238</sup> *La gioventù*, "CS", 29 settembre 1974 [SI, p. 159]. Si tratta di un esempio di autoironia.

<sup>239</sup> *In Giappone i morti sembrano vivi*, "CS", 28 febbraio 1981 [EF, p. 61]; *Ma dov'è nascosto l'eros del Giappone?*, "CS", 25 marzo 1981 [EF, p. 89].

<sup>240</sup> *Femminismo*, "CS", 20 maggio 1973 [AP, 1245].

<sup>241</sup> *Tè da Fanfani*, "CS", 16 marzo 1975 [VV, p. 204].

<sup>242</sup> *In due parole: che ne pensa dell'universo?*, "Corriere della Sera Illustrato", 19 maggio 1979 [AP, 1501].

Con le virgolette, l'autore riflette anche sul modo in cui vengono definiti il discorso e le azioni dei letterati, criticando i verbi “analizzare”<sup>243</sup>, “approfondire”<sup>244</sup> e “discutere”<sup>245</sup>, gli aggettivi qualificativi “intellettuale”<sup>246</sup>, “corretto”<sup>247</sup>, “progressista e moderno”<sup>248</sup>, e i sostantivi “concetto”<sup>249</sup>, “problema”<sup>250</sup> e “dimostrazione”<sup>251</sup>. Si mette anche in dubbio il valore di nozioni inerenti ai movimenti femministi,<sup>252</sup> marxisti,<sup>253</sup> e studenteschi,<sup>254</sup> e lo

<sup>243</sup> Si pensi ai “letterati d’attualità che ‘analizzano’ e spiegano le ragioni di una guerra [...]” (*Piccoli Freud*, “CS”, 6 maggio 1973 [AP, 1242]).

<sup>244</sup> Il verbo fa spicco nel racconto *Antipatia* (“CS”, 8 giugno 1971 [SI, p. 47, 51]), e compare anche in *Qui parla Pechino*, “L’Espresso”, 25 maggio 1969 [AP, 995] (“Personalmente ‘non approfondisco’”), *Obbedienza*, “CS”, 18 settembre 1978 [*Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, p. 12] (“una ‘approfondita conoscenza’”), e *L’arte, un albero dai rami spinosi*, “CS”, 28 ottobre 1985 [A2, p. 122] (“senza approfondire’ come ci pare d’obbligo”).

<sup>245</sup> *Antipatia*, “CS”, 8 giugno 1971 [SI, p. 51]. Una lettura originale di questo racconto è stata fornita da Raffaele La Capria in *il sentimento della letteratura*, in Id., *Opere*, cit., pp. 1358-1364.

<sup>246</sup> Gli intervistatori di Brigitte Bardot per esempio pongono soltanto “domande generiche e ‘intellettuali’” (*Femminilità e armonia*, “CS”, 28 agosto 1974 [AP, 1292]).

<sup>247</sup> “dicono la loro, cioè non la loro, bensì quello che hanno imparato che è ‘corretto’ si dica” (*Piccoli Freud*, “CS”, 6 maggio 1973 [AP, 1242]); il discorso di Parise non sarebbe invece “né ‘approfondito’ né ‘corretto’” (*I romani*, “CS”, 6 marzo 1976 [AP, 1348]).

<sup>248</sup> “Non trovo affatto che il divorzio [...] sia ‘progressista e moderno’” (*Sesso e divorzio*, “CS”, 27 gennaio 1974 [VV, p. 14]).

<sup>249</sup> In *L’eleganza è frigida*, un ideogramma giapponese viene descritto dal protagonista come “‘concetto’ che molti suoi amici pittori avrebbero invidiato per non poterlo raggiungere mai” (“*Ho capito lo Zen visitando un giardino*”, “CS”, 2 ottobre 1981 [EF, p. 135]).

<sup>250</sup> *Sesso e divorzio*, “CS”, 27 gennaio 1974 [VV, p. 13].

<sup>251</sup> Il protagonista (autobiografico?) di un racconto di *Lontano*, che durante il funerale di un fascista scorda di togliere il cappello non aveva “alcuna lontanissima idea di provocare, di ‘dare una dimostrazione’” (*Il ragazzo in nero*, “CS”, 27 ottobre 1982 [LO, p. 70]).

<sup>252</sup> Parise nota fra l’altro che le femministe “non possono essere delle ‘moderate’, [...] appartenere al ‘centro’” (*Discorso ‘serio’ sul femminismo*, “CS”, 2 febbraio 1975 [VV, p. 182]), che “la ‘cultura’ di oggi impone [...] alcuni canoni diametralmente opposti a quelli rappresentati da Tiziano” (*E la vecchia, bellissima, arrossì*, “CS”, 5 luglio 1977 [AP, 1429]), e che “la ‘condizione’ [...] della donna [...] non [gli] è nota nei dettagli” (*Appartengono all’uomo, come vuole il Corano*, “Corriere della Sera Illustrato”, 10 marzo 1979 [AP, 1496]).

<sup>253</sup> Così l’ingordigia “lontan[a] da ogni speranza ‘futura’” che caratterizza l’antagonista del racconto *Antipatia* (“CS”, 8 giugno 1971 [SI, p. 52]) o le osservazioni “Povertà non è ‘comunismo’” (*Il rimedio è la povertà*, “CS”, 30 giugno 1974 [VV, p. 75]), “la lotta di classe ‘sarebbe cominciata’” (*A Tokio l’impero si fonda sul denaro*, “CS”, 20 ottobre 1981 [EF, p. 152]), ed “Era chiaro come il sole. Ma bisognava ‘credere’” (“*Raccontai di aver visto Hanoi intatta e fui quasi linciato*”, “CS”, 14 aprile 1985 [AP, 1697]). Ironico è anche l’understatement dei “‘differenti punti di vista’” per descrivere il dissidio cinosovietico visibile in Indocina (*Capodanno laotiano in un “bunker”*, “CS”, 28 maggio 1970 [GP, p. 196]).

<sup>254</sup> Per esempio i “‘moti’ occidentali” (*Ecco perché propongo una scuola repressiva*, “CS”, 6 giugno 1976 [AP, 1375]) e lo “‘storico’ Sessantotto” (*Fra Pitigrilli e i Baci Perugina*, “CS”, 19 gennaio 1978 [AP, 1457]). Si nota anche che i giovani “si rivolgono ‘naturalmente’” alla politica (*Ancora su padri e figli*, “CS”, 1 settembre 1974 [VV, p. 116]).

stesso significato dell'attributo "politico"<sup>255</sup>. Le virgolette servono inoltre ad anticipare le reazioni degli avversari ("non 'evito' ma rifiuto di dare [un giudizio politico]"<sup>256</sup>), o a polemizzare sul canone 'politicamente corretto', nel momento in cui Parise evidenzia il proprio "atteggiamento profondamente 'affettivo' nei confronti di uno scrittore come [Louis-Ferdinand] Céline"<sup>257</sup>. In *Parise risponde*, egli si distanzia doppiamente dal centro letterario osservando che la rubrica "non vuole rimanere un 'classico' della letteratura italiana"<sup>258</sup>. In tutti i casi, il virgolettare crea una distanza visiva e linguistica con cui lo scrittore si posiziona ai margini del campo.

La dissimulazione ironica del proprio pensiero nei testi parisiani può essere implicita o segnalata da segni grafici come parentesi e virgolette. In entrambi i casi, la figura rileva la mancanza di habitat culturale subita – o scelta – da uno scrittore-giornalista che non vuole incasellarsi in un preciso filone letterario o intellettuale.

## 8.4 Contraddire: il paradosso

Benché meno frequente, anche il paradosso ribadisce l'identità eccentrica di un autore che non si accorda né con l'una né con l'altra parte, trovandosi non tanto nel centro *tra* le schiere ideologiche, quanto *al di là* di un sistema di pensiero manicheo.<sup>259</sup> Con questa figura, Parise critica le incoerenze dell'opinione comune vigente nel campo letterario a favore di una logica elementare agli antipodi di qualsiasi idealismo, considerato la "più grande truffa del secolo"<sup>260</sup>. Negli scritti giornalistici, fanno spicco i binomi paradossali massa-individuo, passato-futuro, sistema-rivoluzione e consumo-pensiero.

---

<sup>255</sup> *Vivere la vita dell'Italia dei più*, "CS", 6 ottobre 1974 [VV, p. 125]; *Referendum è bello*, "Domenica del Corriere", 29 giugno 1978 [AP, 1473]; *Per questione di fair play marcino gli altri non i gay*, "CS", 25 novembre 1978 [AP, 1486].

<sup>256</sup> *La vita che palpita alla macchia*, "CS", 6 luglio 1970 [GP, p. 238].

<sup>257</sup> *La piccola voragine del "latinorum"*, "Libri Nuovi", luglio 1971 [O2, p. 1376].

<sup>258</sup> *I lettori che scrivono*, "CS", 28 aprile 1974 [VV, p. 55].

<sup>259</sup> In *Parise risponde*, lo scrittore utilizza un parallelismo per contraddire l'argomentazione dei suoi "obiettori" di destra e sinistra, entrambi immaginati come "'etichettati' che etichettano" (*Il rimedio è la povertà*, "CS", 30 giugno 1974 [VV, p. 75, 77]). Fatta eccezione per un riferimento ossimorico alla "logica illogica" di un lettore fascista, i paradossi ideologici di Parise concernono sempre la dicotomia postbellica capitalismo-comunismo (*Le lettere dei fascisti*, "CS", 17 novembre 1974 [VV, p. 150]).

<sup>260</sup> *Il conte, eroe dei nostri tempi*, "CS", 2 novembre 1983 [AP, 1655].

Parise denuncia innanzitutto il conformismo dei circoli letterari, i cui *habitués* cercano di distinguersi in modi assolutamente prevedibili, per esempio “dicendo [...] quello che dicono tutti”<sup>261</sup> o inscenando una “vita ‘ritirata’ e perciò sociale”<sup>262</sup>. L’autore si oppone specificamente all’ideologia comunista quale scelta insieme cosciente e superficiale con un accenno allo “stalinismo di fondo ma anche di moda coperto da Jean-Paul Sartre”<sup>263</sup>. L’uniformità della intelligenza italiana emerge anche dal ragionamento illogico “lei è un intellettuale? Dunque è marxista. Se non lo è, scandalo”<sup>264</sup>. La distinzione desiderata dai suoi colleghi si attuerebbe insomma paradossalmente attraverso l’addentrarsi in un pensiero di massa.

Un secondo problema inerente al marxismo sarebbe la errata concezione temporale, in quanto orientato sul futuro ma realizzato in società rigide (presente), e incentrato su esempi superati (passato). In URSS, Parise si stupisce di “quanto questo paese del futuro sia, sotto sotto, conservatore”<sup>265</sup>, e in Italia discernerà un “estremismo conservatore di sinistra”, fautore del celebre paradosso gattopardesco “Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi”<sup>266</sup>; nel Laos infine, non tralascia di menzionare i “tanti conservatori illuminati nostrani”<sup>267</sup>. In ambito strettamente letterario, il critico scorge fenomeni falsamente progressisti, tra cui avanguardie “vagamente *arriérées*”<sup>268</sup> e opere cosiddette rivoluzionarie che provano che “la storia non sempre fa passi avanti, ma ne fa anche indietro”<sup>269</sup>. Viceversa si denuncia anche la presunta modernità di una società capitalista profondamente conservatrice.<sup>270</sup>

Il paradosso cronologico è in rapporto con l’esistenza assurda di idee rivoluzionarie *all’interno del sistema* – sociale, politico o culturale – che viene criticato. Parise parla per l’appunto di “dinamite che non esplode”<sup>271</sup>, ed *ex post* osserva che anche la letteratura sperimentale del Gruppo ’63, “nemica acerrima dell’establishment”, era “diventata di lì a

---

<sup>261</sup> *Lo scrittore e le cose*, “CS”, 11 febbraio 1973 [AP, 1229].

<sup>262</sup> “*Per pochi*”, “CS”, 18 febbraio 1973 [AP, 1231].

<sup>263</sup> *Parigi compie un giro di boa*, “CS”, 15 dicembre 1984 [AP, 1678].

<sup>264</sup> *La democrazia è rumorosa*, “CS”, 8 luglio 1974 [VV, p. 83].

<sup>265</sup> *Un “impertinente” per le vie di Mosca*, “Corriere d’Informazione”, 21-22 aprile 1960 [AP, 541].

<sup>266</sup> *Morale da Gattopardo*, “CS”, 6 settembre 1969 [AP, 1002].

<sup>267</sup> *Capodanno laotiano in un “bunker”*, “CS”, 28 maggio 1970 [GP, p. 201].

<sup>268</sup> *Con “Il crematorio” contesto la mia vita*, “CS”, 22 marzo 1970 [AP, 1071].

<sup>269</sup> *Fra Pitigrilli e i Baci Perugia*, “CS”, 19 gennaio 1978 [AP, 1457].

<sup>270</sup> Ciò risulta per esempio dal racconto *Convenzionale*, che mette in scena un “conservatore moderno” (“CS”, 27 marzo 1966 [CV, p. 121]).

<sup>271</sup> *Amore e nostalgia nella casa di guerra*, “CS”, 10 aprile 1983 [AP, 1640].

poco l'*establishment*'<sup>272</sup>. In *Parise risponde* e altrove, l'autore insiste inoltre sul contrasto tra teoria rivoluzionaria e pratica riformista, tipico del comunismo degli anni Settanta. Sostiene per esempio che la meta dell'operaio medio non è la società senza classi, ma il semplice aumento di stipendio ("Purtroppo sono nato povero [...] ma dal momento che le cose stanno così bisogna almeno che il padrone tiri fuori più quattrini possibili"<sup>273</sup>): il protagonista della dottrina marxista, incitato non più da un odio ma da una "invidia di classe"<sup>274</sup>, si specchierebbe quindi nel mondo capitalista.<sup>275</sup> Gli studenti italiani post '68 farebbero invece uso di ragionamenti paradossali del genere "mi dichiaro marxista [...] *ergo* voglio la sufficienza"<sup>276</sup> per inserirsi ulteriormente nel sistema. La rivoluzione ideata da Marx non proverrebbe neanche dal PCI, partito profondamente cattolico,<sup>277</sup> destinato a giungere al compromesso storico con la DC.<sup>278</sup> Quanto ai gruppi maoisti in Italia, Parise nota che uno di essi viene finanziato da borghesi, situazione assurda che desta stupore in Cina.<sup>279</sup> Paradossale è anche il contrasto tra i vestiti eleganti di Rossana Rossanda e la sua scelta di firmare un manifesto cubano che propone di "prendere le armi"<sup>280</sup>, e tra gli ideali comunisti di una politica vietnamita e il suo isterismo sull'aereo per Hanoi, dove questa "madame" esigeva la prima classe.<sup>281</sup> Infine, non incarnerebbero la rivoluzione i comunisti incontrati a Cuba, "rivoluzionari di professione" che risultano "un po' troppo burocrati, un po' troppo impiegatezi"<sup>282</sup>.

---

<sup>272</sup> *La fertile stagione di quei giovani artisti*, "CS", 28 giugno 1983 [A1, p. 1240]. In questo caso, si fa un'eccezione per Nanni Balestrini, benché l'autore neoavanguardista fosse stato criticato in una recensione su *La violenza illustrata*, libro che assembla vari campioni linguistici tratti dal mondo degli operai: Balestrini, "come tutti i padroni 'borghesi' privi di qualunque stile, li assume (senza paga), li deruba e li sfrutta", è la conclusione di Parise (*C'è un "ladro" in libreria: è Balestrini*, "Il Tempo", 21 marzo 1976 [AP, 1356]).

<sup>273</sup> *L'operaio ideale*, "CS", 24 marzo 1974 [VV, p. 40].

<sup>274</sup> *'Imprenditori' e 'prestatori d'opera'*, "CS", 3 novembre 1974 [VV, p. 139].

<sup>275</sup> "tutti sono d'accordo nel dire che il consumo è benessere, e io rispondo loro con il titolo di questo articolo" (*Il rimedio è la povertà*, "CS", 30 giugno 1974 [VV, p. 74]). Secondo Parise, i giovani operai "pensano che, votando comunista guadagneranno il doppio" (*Nuovo potere e nuova cultura*, "Rassegna di Teologia", novembre-dicembre 1976 [O2, p. 1406]).

<sup>276</sup> La discussione in questione sarebbe appunto da condannare "sul piano della logica" (*La promozione garantita per tutti: fabbrica di disoccupazione e violenza*, "CS", 4 febbraio 1978 [AP, 1460]).

<sup>277</sup> Infatti sarebbe il PCI e non la DC a seguire la "metodologia" cattolica (*Una sconfitta senza stile*, "CS", 24 luglio 1975 [AP, 1330]).

<sup>278</sup> *Un'Italia divisa in due ma tutta cattolica*, "CS", 26 giugno 1976 [AP, 1379].

<sup>279</sup> Il suo interlocutore cinese "[p]rima ride, poi non capisce, poi si fa ripetere la frase" (*Gli occhi della Cina*, "L'Espresso", 1 giugno 1969 [AP, 995]).

<sup>280</sup> *Visita, con ricordi, "chez Gallimard"*, "CS", 1 novembre 1984 [O2, p. 1580].

<sup>281</sup> "Era questione di forma e di gerarchia" (*Dentro il "calvario" del Vietnam*, "CS", 13 aprile 1975 [AP, 1325]).

<sup>282</sup> *L'accademia della guerriglia*, "L'Espresso", 27 agosto 1967 [AP, 879].

La vicinanza delle due ideologie principali della Guerra Fredda traspare, infine, dalla loro fede in un 'consumo' se non reale, almeno altamente simbolico. Parise paragona i ritratti di Mao Zedong a Pechino alla "pop art"<sup>283</sup> statunitense, e le immagini del Che a Cuba a una assai paradossale "pubblicità di ottimo gusto ma non meno americana [che] divulgava la rivoluzione contro l'America"<sup>284</sup>. In Occidente, si avrebbe addirittura a che fare con una "merce"<sup>285</sup> ideologica cui fornirsi negli appositi "mercati" o "boutiques"<sup>286</sup> secondo i gusti personali: "c'è di tutto, vedi l'estremismo"<sup>287</sup>. Quantunque "prototipo di consumo 'limite' all'interno delle leggi economiche della nostra società"<sup>288</sup>, l'ideologia sarebbe commestibile quanto l'oggetto capitalistico da essa criticato.<sup>289</sup>

Lungo la sua carriera giornalistica, Parise indica dunque i paradossi, e con ciò i limiti, di una interpretazione bipolare della realtà. Il para-dosso, nel senso di un contrasto con la "doxa" o l'opinione comune, spicca inoltre in parecchi articoli che rovesciano i punti di vista comunemente accettati. In questo caso, la figura retorica non dà soltanto risalto alla mancanza di precisi punti di riferimento politici, ma evidenzia anche l'ethos di uno scrittore profondamente capriccioso, anticonformista.

"Può darsi, non me ne intendo"<sup>290</sup>: così suona la risposta del protagonista di *Antipatia* che rifiuta l'impegno politico richiesto dal suo interlocutore al telefono. La reazione, da La Capria paragonato con il "Preferirei di no"<sup>291</sup> del personaggio Bartleby lo scrivano, fa però più pensare a una *maschera* che a una vera incomprensione della realtà politica. In fondo, Parise cerca sempre di deviare da ciò che chiama con un chiasmo paradossale la

---

<sup>283</sup> "Il risultato è una città intera ricreata, rifatta artificialmente, una espressione collettiva di artigianato popolare cioè, la più autentica e totale opera di pop art finora apparsa" (*Qui parla Pechino*, "L'Espresso", 25 maggio 1969 [AP, 995]). In *Gli occhi della Cina* ("L'Espresso", 1 giugno 1969 [AP, 996]), lo scrittore accenna al successo internazionale del famoso "libretto rosso", la cui materia prima sarebbe stata fornita dal gruppo industriale italiano Montedison.

<sup>284</sup> *L'accademia della guerriglia*, "L'Espresso", 27 agosto 1967 [AP, 879].

<sup>285</sup> Per l'appunto secondo la logica "Se non compri contestazione non sei nella storia" (*Nuovo potere e nuova cultura*, "Rassegna di Teologia", novembre-dicembre 1976 [O2, p. 1408]); altrove Parise spiega che si trattò di "una massiccia ondata di esportazione di merce ideologica e politica" da est a ovest (*Ecco perché propongo una scuola repressiva*, "CS", 6 giugno 1976 [AP, 1375]).

<sup>286</sup> Parise osserva che i "giovani 'comprano' ideologia al mercato degli stracci ideologici così come comprano blue jeans al mercato degli stracci sociologici (cioè per obbligo, per dittatura sociale). [...] L'obbligo mondano impone la 'boutique' ideologica e politica" (*Il rimedio è la povertà*, "CS", 30 giugno 1974 [VV, p. 78]).

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> *Morale da Gattopardo*, "CS", 6 settembre 1969 [AP, 1002].

<sup>289</sup> *Antipatia*, "CS", 8 giugno 1971 [SI, p. 48].

<sup>290</sup> *Ibidem* [SI, p. 49].

<sup>291</sup> Raffaele La Capria, *Il sentimento della letteratura*, in Id., *Opere*, cit., p. 1362.

“opinabile strada del vivere civile”<sup>292</sup>. In una lettera al senatore democristiano Fanfani, dà risalto alla paradossalità di un’unione tra politica e letteratura,<sup>293</sup> mentre presenta il proprio percorso letterario come un movimento tra centrifugo e centripeto, dagli studi irregolari alla Facoltà di Lettere a un rientro nel campo con la pubblicazione del primo romanzo nel 1951.<sup>294</sup> In una discussione sul problema dello “scrivere chiaro”, Parise fa leva sul paradosso per giustificare la propria poetica e per denunciare quella di Franco Fortini, esplicitando di non aver capito niente di un articolo del suo collega che tendeva a “dimostrare con chiarezza programmatica la difficoltà della chiarezza nell’esprimersi con la parola scritta”<sup>295</sup>.

Parise utilizza la medesima tattica di inversione in discussioni sull’attualità politica. Denuncia innanzitutto alcune bizzarrie del sistema politico italiano, quali i referendum unicamente abrogativi, dove “votando sì vuol dire no” e “votando no vuol dire sì”<sup>296</sup>, e i problemi propri a una democrazia rappresentativa costituita da cittadini che ignorano la Costituzione.<sup>297</sup> Con la solita logica essenziale, l’autore critica anche le “convergenze parallele” proposte dalla DC in quanto matematicamente impossibili.<sup>298</sup> Le soluzioni di Parise sono però ugualmente sorprendenti: nel dibattito sul divorzio, l’autore consiglia di evitare il ricorso a questo diritto non sposandosi,<sup>299</sup> e per rimediare alla impopolarità della Chiesa suggerisce addirittura “il ripristino del potere temporale”<sup>300</sup>. Problematico sul piano logico è invece “l’odio incondizionato per l’uomo” da parte delle femministe, giacché conduce “o alla castità [...] coatta, o all’omosessualità”<sup>301</sup>. Con queste inversioni ‘logiche’ di opinioni sociopolitiche scontate, lo scrittore-giornalista si posiziona se non al di fuori dell’attualità intellettuale, almeno in uno spazio irregolare rispetto a essa.

---

<sup>292</sup> *Il ragazzo selvaggio*, “CS”, 21 novembre 1970 [*Quando la fantasia ballava il “boogie”*, p. 62].

<sup>293</sup> “Parlare di letteratura? Ma lei si interessa di letteratura? Parlare di politica? E lei la politica la fa con gli scrittori?” (*Tè da Fanfani*, “CS”, 16 marzo 1975 [VV, p. 205]). Interessante è anche il litote “guardi che non è mica di moda, culturalmente, la Democrazia Cristiana” (p. 206).

<sup>294</sup> Parise ricorda: “Il soffio potente della libertà mi aveva strappato dagli studi di letteratura e mi portava inconsapevolmente nella letteratura” (*L’arte è una farfalla*, “Il Gazzettino”, 8 febbraio 1986 [O2, p. 1607]).

<sup>295</sup> *Perché è facile scrivere chiaro*, “CS”, 15 luglio 1977 [O2, p. 1412].

<sup>296</sup> *Referendum è bello*, “Domenica del Corriere”, 29 giugno 1978 [AP, 1473].

<sup>297</sup> *Per questione di fair play marcino gli altri non i gay*, “CS”, 25 novembre 1978 [AP, 1486].

<sup>298</sup> Contro l’espressione di Aldo Moro “cozza ogni alto o modesto geometra” (*La lingua del potere*, “CS”, 12 maggio 1975 [VV, p. 220]).

<sup>299</sup> Due articoli di Parise risponde abordano il referendum sul divorzio organizzato nel maggio del 1974: *Sesso e divorzio*, “CS”, 27 gennaio 1974 [VV, pp. 11-17] e *Sì al divorzio, no al matrimonio*, “Panorama”, 14 marzo 1974 [VV, pp. 229-233].

<sup>300</sup> *Un Gesù commerciale*, “CS”, 10 novembre 1974 [VV, p. 145]. In *La Chiesa al governo*, Parise spiega che in Italia una riconciliazione di Stato e Chiesa sarebbe appunto “realistica” (“CS”, 1 dicembre 1974 [VV, p. 163]).

<sup>301</sup> *Discorso “serio” sul femminismo*, “CS”, 2 febbraio 1975 [VV, pp. 180-181].



## Conclusioni

Le quattro strutture argomentative studiate in questo capitolo provano quanto l'ethos autoriale superi i semplici tratti caratteriali. Come le descrizioni spaziotemporali, anche diverse figure retoriche con valore argomentativo possono alludere al posizionamento anomalo dello scrittore-giornalista nel campo letterario-intellettuale. Sempre in modo diverso, la metafora e il ritratto, l'ironia e il paradosso mettono in evidenza la diversità di chi scrive, soprattutto nel momento in cui si individua un triangolo composto da due antagonisti ideologici e una terza entità deviante – la posizione preferita dallo scrittore irregolare.

In Parise, sorprende quanto l'immaginario collettivo e i riferimenti culturali vengano adeguati all'ethos e al discorso critico dello scrittore. L'intertestualità manzoniana, per esempio, serve tanto a indicare il conformismo religioso-politico tipico della tradizione letteraria italiana, quanto a denunciare il *latinorum* dei potenti, alla stregua di Manzoni stesso. Tramite l'identificazione o meno con persone e schiere, Parise costruisce quindi un quadro sociale, politico e culturale in cui colloca – ed enfatizza – il proprio carattere e le proprie idee.



## Capitolo 9

### Indicazioni paratestuali

*Sarà pure questa la sua natura, ma perché non credere che Parise voglia con essa costruire il profilo [...] di un eccentrico che, di fronte ai canoni correnti, offre briciole di scandalo?*<sup>1</sup> – Enzo Siciliano

Per concludere la nostra analisi ‘etica’ degli scritti giornalistici di Parise occorre infine soffermarci sugli elementi che “circondano” ed “estendono” il testo (cfr. Capitolo 5). In un primo tempo, si prendono in considerazione i titoli originali degli articoli, e i titoli e le prefazioni delle raccolte, per accertare l’esistenza di spunti irregolari nella ‘periferia’ dello scritto giornalistico. Oltre al peritesto autoriale, si esaminano anche le interviste, vale a dire l’epitesto pertinente a una ricerca retorica-discorsiva incentrata sull’autore. Le interviste evidenziano per di più la natura polifonica dell’ethos irregolare, costruito tanto dallo scrittore stesso quanto dalle persone con cui egli scambia opinioni.

#### 9.1 Peritesto: i dintorni dello scritto giornalistico

##### 9.1.1 Titoli

###### Articoli

Determinare l’ethos nei titoli di articoli apparsi su giornale e rivista è problematico dal momento che occorre fare congetture sul coinvolgimento dello scrittore. Che i titoli di

---

<sup>1</sup> *Di Parise ce n’è uno*, intervista curata da E. Siciliano, “Il Mondo”, 16 giugno 1972 [AP, 1159].

parecchi articoli siano stati scelti dalla redazione del periodico anziché da Parise stesso risulta dal ricordo del suo primo racconto pubblicato su “Il Borghese”<sup>2</sup> e da una lettera al direttore del “Corriere della Sera” del 1963, in cui l’autore osserva: “non ritenendomi molto abile nei titoli, lascio a lei la scelta”<sup>3</sup>. In *Gli Americani a Vicenza*, Cesare Garboli nota che inizialmente Parise non aveva “né il prestigio né l’autorità”<sup>4</sup> per intitolare i propri scritti.

Man mano che la sua carriera giornalistica avanza, Parise s’impegna però sempre più nell’ideazione dei titoli. La rubrica alfabetica dei *Sillabari* in particolare dimostra quanto siano meditate le intitolazioni dei suoi articoli. Ne sono un’ulteriore prova i consigli del giornalista-redattore maturo ai giovani colleghi, in cui insiste fra l’altro su “quel tanto di paradossale e di immaginativo che un titolo dovrebbe sempre presentare”<sup>5</sup>. Anche se è evidente l’implicazione redazionale, vale del resto l’idea della responsabilità autoriale, suggellata dalla sua firma in fondo all’articolo.

Nel corpus dei 576 articoli parisiani colpisce la quantità dei titoli che si riferiscono in qualche modo agli elementi studiati nei capitoli precedenti: le costruzioni personali, le descrizioni spaziotemporali, le strutture argomentative. Di solito, i titoli confermano e ribadiscono l’ethos autoriale approfondito nel testo stesso.

L’indole curiosa di Parise traspare già dal reportage parigino del 1955, tanto da un titolo come *Ma guarda chi si incontral Pancho Villa redivivo*, quanto dall’occhiello *Non ero mai stato a Parigi*, che sottolinea “la presunta *naïveté* dell’esperienza del ‘provinciale’ italiano”<sup>6</sup>. Il carattere irregolare del giovane corrispondente emerge anche da titoli quali *Gli itinerari di un uomo curioso* o *Un “impertinente” per le vie di Mosca* e i gusti eccentrici dello scrittore maturo dai *Sillabari* intitolati *Libertà*, *Ozio*, *Solitudine*. La prima persona che contrassegna alcuni titoli degli anni Settanta (così il binomio *Ecco perché propongo una scuola repressiva* e *Perché ripropongo una scuola repressiva*) apre invece una chiara polemica con cui Parise si posiziona ai margini del campo intellettuale.

Come si è avuto modo di chiarire nel Capitolo 6, l’irregolarità dell’autore si definisce sempre in rapporto ad altri. I titoli di alcuni racconti giovanili evidenziano la frequenza dei ritratti nell’opera parisiana, siano essi specchi del proprio carattere o descrizioni di

---

<sup>2</sup> “Apparve [...] sul ‘Borghese’ [...] in grande rilievo con un titolo curioso: *L’aceto sulle ferite*” (*Incontro con Longanesi*, “Il Resto del Carlino”, 5 ottobre 1957 [01, p. 1519]).

<sup>3</sup> Lettera a Alfio Russo, 11 febbraio [1963] [AP, 91.1].

<sup>4</sup> Cesare Garboli, *Introduzione*, in Goffredo Parise, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, cit., p. 7.

<sup>5</sup> Si rinvia all’aneddoto raccontato da Giulio Signori in A. G. Marchetti, “*Il Giorno*”. *Cinquant’anni di un quotidiano anticonformista*, cit., p. 218.

<sup>6</sup> Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, cit., p. 11.

antagonisti.<sup>7</sup> Personaggi contrari all'ethos di Parise si ritrovano in modo particolare nei titoli dei racconti di *Il crematorio* (*Il tecnocrate*, *Il padrone delle parole*, *Impiegato*, *Filosofo*) e di alcuni scritti sparsi (*Zelatore*, *La ragazza detersivo*, *Capellone*, *Piccoli Freud*). In altri titoli colpisce l'immedesimazione in un carattere diametralmente opposto ai propri ideali, da una donna immersa nel sistema capitalista (*Sono stupida?*) al generale Westmoreland in Vietnam (*Vinco e me ne vado*). Un titolo a prima vista innocuo come *Prudenti e imprudenti* comporta infine una distinzione sottile tra i letterati del centro e lo scrittore irregolare.

Ugualmente frequenti sono le strutture impersonali che introducono un argomento in modo perentorio, dietro cui si percepisce l'ethos del polemista. Si pensi per esempio ai titoli che rimandano alla filosofia dello scrittore (*Tutto scorre*, *La vita è disordine*), al suo discorso sociopolitico (*Il rimedio è la povertà*, *La democrazia è rumorosa*, *La via da seguire*, *La Chiesa al governo*, *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee* o l'azzardato *Il borghese ideale* che apre la rubrica di *Parise risponde*), e alla sua concezione della letteratura (*Inutilità del romanzo*, *Perché è facile scrivere chiaro*, *Vecchia storia italiana: la cultura non è libera*).

Anche i riferimenti peritestuali al contesto spaziotemporale visualizzano il movimento centrifugo di Parise nel campo letterario. Alcuni titoli menzionano l'origine veneta<sup>8</sup> e l'apolidia dello scrittore,<sup>9</sup> altri introducono pure un mondo parallelo a quello nazionale contemporaneo. Se i titoli dei primi racconti sono ancora descrittivi e generici, con un occasionale riferimento al contesto provinciale in *Costumi di provincia*, quelli di *Lontano* frequentemente presentano invece una distanza nello spazio (Laos, Malesia, Stati Uniti, e Inghilterra)<sup>10</sup> o nel tempo mediante l'uso del passato.<sup>11</sup> In parecchi scritti di viaggio, si sottolinea la diversità scoperta all'estero, vicino come Parigi (*La camera N. 7 d'uno strano Grand Hôtel*, *Né a Napoli né a Milano possibile un Museo Grévin*), o lontano come il Giappone (*Giappone, così lontano dal paese della Politica*, *Un pianeta sconosciuto: Giappone*). Talvolta, al movimento spaziale si aggiunge inoltre un ritorno nel tempo, da una Unione Sovietica cristallizzata nel tempo (*Leningrado è il fantasma di Pietroburgo*), a un Vietnam un giorno simbolo del dualismo ideologico e in seguito dimenticato dalla Storia (*C'era una volta un piccolo Vietnam*). Con questi titoli, lo scrittore-giornalista pare proiettarsi in un altrove lontano dalla realtà quotidiana, giornalistica.

---

<sup>7</sup> Si pensi a *I coniugi Sparagna*, *I parenti poveri*, *Un compagno di scuola*, *Ritratto di un avaro*, *L'antiquario*, *Josephine*, *Otello secondo*, *Le cugine*.

<sup>8</sup> *La mia repubblica*, *Venezia inedita*, *Il mio Veneto*, *Veneto "barbaro" di muschi e di nebbia*.

<sup>9</sup> *Soggiorno romano*, *Diario milanese*, *Quel travolgente istinto di viaggiare*, *I miei viaggi veri e immaginari*.

<sup>10</sup> *Nel Laos con profumo d'oppio*, *La tigre della Malesia non sa più ruggire*, *L'amico d'America*, *Interno inglese con due zitelle*.

<sup>11</sup> *E un cefalo volava*, *Ritrovai il Gran Balì in veste di medico*, *E il ricciò mi portava dove c'era la Signora*, *La sera in cui si spense la luce*.

Dal Biafra al Giappone, i titoli dei reportage spesso esplicitano la presenza sul campo dell'inviato speciale. La sua posizione privilegiata risulta fra l'altro dall'uso della prima persona,<sup>12</sup> e da preposizioni che descrivono il movimento dello scrittore-giornalista,<sup>13</sup> e la sua immersione in terra straniera "tra" sconosciuti, "sotto", "in", "dentro" l'ignoto.<sup>14</sup> La deissi,<sup>15</sup> i particolari spaziotemporali,<sup>16</sup> e i verbi di percezione,<sup>17</sup> analogamente danno importanza all'esperienza personale. Nella corrispondenza di guerra, colpiscono per di più i riferimenti alla violenza incontrata,<sup>18</sup> e a luoghi appartati, non coperti dal servizio giornalistico medio.<sup>19</sup> La conoscenza diretta, acquistata sul posto, traspare pure dai due punti che introducono le constatazioni del corrispondente in Cina: *La comune: una grande illusione*, *La statua di Mao in canonica: i preti cinesi rinnegano il Papa*. Dando peso all'io dello scrittore-giornalista, i titoli degli scritti di viaggio ribadiscono l'indipendenza di Parise nella realtà dicotomica della Guerra Fredda.<sup>20</sup>

Infine anche le strutture argomentative esaminate sopra vengono a galla nei titoli degli articoli. Si contano però ben poche metafore attinenti al campo semantico della scuola e della chiesa,<sup>21</sup> o ai 'capricci' di Parise,<sup>22</sup> e pochi casi di ironia, comunemente segnalata da virgolette.<sup>23</sup> Quanto ai ritratti di altri scrittori, occorre indicare il risalto dato al loro internazionalismo,<sup>24</sup> e alla loro stravaganza.<sup>25</sup>

---

<sup>12</sup> *All'aeroporto di Mosca incontro Tarass Bulba con un transistor, Per tentare di capire i cinesi facciamoci un po' cinesi anche noi.*

<sup>13</sup> *Trent'anni di vita politica sovietica attraverso le stazioni del metrò, Una notte per Parigi con i "blousons noirs", Lungo la pista di Ho Ci-Min.*

<sup>14</sup> *Tra gli scolari di Nanchino, Fra i topi di vecchie fabbriche il realismo degli artisti americani, Fra grattacieli più freddi di un cimitero, Sotto il fuoco dei Vietcong, Nel Biafra come in un incubo, Che cosa ho imparato nelle settimane trascorse tra i moribondi del Biafra, In un vecchio club degno di Maugham, Dentro il "calvario" del Vietnam, Diario da Hanoi.*

<sup>15</sup> *Qui parla Pechino, Capri, a piedi, e poi la grotta azzurra, Quell'inchino che riassume il Giappone, È un po' merito del re se qui si mangia ancora bene.*

<sup>16</sup> *Sbarco a New York, 1976.*

<sup>17</sup> *Io vidi i fantocci tra le quinte di Hanoi, Vedo i mari della Sonda.*

<sup>18</sup> *La battaglia di Duc Co, I giorni della disperazione, L'ecatombe dei poveri.*

<sup>19</sup> *Due eserciti alla macchia nel Laos, La burocrazia all'ombra del bambù, La vita che palpita alla macchia.*

<sup>20</sup> Si trovano costruzioni analoghe nella rubrica di *Ricordi immaginari*: *Alla fine incontro una bellissima bruna, Vado anch'io a bere a uno strano ruscello, Nostalgia di Shakespeare tra i fumatori d'oppio, Ma qui i maschi non servono a nulla.* La presenza autoriale è evidente in un titolo come *Se anch'io fossi un'isola deserta*, domanda indiretta che mette in rilievo la solitudine e la diversità dello scrittore vicentino.

<sup>21</sup> *Sui banchi di scuola con Eco e Calvino, Il dio della Cina.*

<sup>22</sup> *L'arte, un albero dai rami spinosi, L'arte è una farfalla, Quello swing, frenetico sogno di libertà.*

<sup>23</sup> *"Per pochi", Discorso "serio" sul femminismo, "Imprenditori" e "prestatori d'opera", La "morale" nel Vietnam.*

<sup>24</sup> *Era un italiano non italiano.*

Di gran lunga più rilevanti nei titoli parisiiani sono tuttavia i paradossi. Essi criticano nuovamente le incoerenze delle varie ideologie del secondo dopoguerra: del marxismo, si disapprovano l'utopia futura, il rapporto con il capitalismo e la teoria rivoluzionaria, con titoli come *Gli studenti universitari cinesi non vogliono scegliere il loro futuro*, *L'uomo più ricco della Cina*,<sup>26</sup> o *L'accademia della guerriglia*. Laddove intitola la recensione di un'opera cosiddetta "rivoluzionaria" *Fra Pitigrilli e i Baci Perugia*, Parise la compara addirittura a fascismo e capitalismo. Altri titoli concernono invece l'Italia democristiana, sottomessa al consumismo statunitense che nuoce alla libertà dell'individuo (*Un Gesù commerciale, Consumatori col divieto di scegliere*) e perciò soltanto apparentemente dicotomica (*Un'Italia divisa in due ma tutta cattolica, Gli italiani non sono né cattolici né marxisti*). L'autore ricorre infine all'ossimoro *La piccola voragine del "latinorum"* per rinunciare al dibattito su arte e ideologia e per mettersi al di fuori del binomio comunismo-capitalismo.

In conclusione occorre dedicare una breve parentesi al rapporto *antifrastico* fra titolo e testo che caratterizza diversi articoli parisiiani. *Moglie e buoi*, ad esempio, contiene una vera e propria critica del proverbio "moglie e buoi dei paesi tuoi", e il dialogo che segue il titolo *Divertente* è decisamente noioso. Al tema proposto da "Epoca" a Parise e qualche altra figura pubblica, *Il loro Natale più bello*, l'autore risponde con il ricordo finzionale di un compagno di scuola chiamato Natale, mentre il suo contributo alla discussione su *Gli scrittori e il potere* porta il titolo ingannevole *Un piacere*. Parecchie voci dei *Sillabari* sono in qualche modo antifrastiche: *Felicità* si svolge stranamente sullo sfondo della Seconda Guerra Mondiale, *Benessere* e *Bontà* sono storie in fondo negative, e i racconti *Matrimonio* e *Patria* certamente deludono le aspettative. Stonano in questa galleria di "sentimenti" (cfr. infra) anche le voci *Obbedienza* e *Politica*, estranee alla poetica di Parise e non a caso escluse dalla raccolta finale. Il rapporto antifrastico fra titolo e testo, e talvolta persino fra titolo ed ethos, plasma ulteriormente l'immagine dello scrittore scontroso.

Il nostro elenco succinto dei titoli degli scritti giornalistici parisiiani riconferma quanto sostenuto in precedenza circa l'ethos e l'orientamento dello scrittore vicentino. La sua diversità, nel testo tradotta in distanze tra persone, spazi, tempi e argomenti, spesso si rispecchia anche – o meglio si annuncia già – nel titolo dell'articolo. Testo e peritesto si uniscono così nel creare l'ethos di un autore alieno da etichette ideologiche.

---

<sup>25</sup> *Frate gioioso, È stato l'ultimo ad amare la vita, Quel lieve sogno detto Comisso, Comisso, animale felice con cervello d'artista.*

<sup>26</sup> Quanto all'esistenzialismo, il reporter riferisce soltanto l'incontro con una ragazza "pulita e profumata" (*Françoise l'esistenzialista è pulita e profumata*).

## Raccolte

Sebbene si tratti di una forma letteraria distante dal genere giornalistico, fosse solo per le dimensioni, il tempo e il luogo di pubblicazione, anche la raccolta degli articoli in un primo momento apparsi su giornale o rivista ci fornisce indizi sull'ethos dello scrittore-giornalista. Il titolo del macrotesto, in particolare, definisce i testi raccolti e qualifica il loro autore. Tra le raccolte di Parise spiccano parecchi titoli che hanno contribuito alla reputazione dello scrittore stesso.

Intitolando la sua prima raccolta *Cara Cina*, e ciò appunto nel momento in cui prende l'avvio la Rivoluzione Culturale (1966), Parise si posiziona apparentemente a sinistra. In realtà, l'attributo affettivo si riferisce alla tradizione secolare del paese asiatico anziché al pensiero maoista, come risulta dalla lettura della corrispondenza e dalle spiegazioni successive fornite dall'autore. In un'intervista con La Malfa, Parise evidenzia che vanno esclusi da questa 'carezza' i pochi esempi di fanatismo politico incontrati durante il suo viaggio.<sup>27</sup> In un articolo del 1972, denuncia pure l'interpretazione ideologica dell'opera da parte di critici impegnati, secondo il ragionamento erroneo "se intitola così un libro sulla Cina (paese comunista) significa che anche lui è comunista, o quasi"<sup>28</sup>. È probabile che, in pieno fervore maoista, Parise cercasse appunto questa polemica.

Anche il titolo di *Due, tre cose sul Vietnam*, che raccoglie il primo reportage vietnamita di Parise (1967), si riferisce chiaramente al pensiero marxista. Per esso l'autore si ispira al "grande slogan rivoluzionario"<sup>29</sup> *Creare due, tre, molti Vietnam* di Che Guevara, simbolo della rivoluzione studentesca del '68.<sup>30</sup> Invece di incitare alla rivoluzione violenta come il guerrigliero boliviano, il reporter vicentino si limita a una modesta descrizione delle "cose" viste,<sup>31</sup> senza desiderare la nascita di "molti" conflitti armati. Un anno dopo *Cara Cina*, la raccolta vietnamita accenna nuovamente all'imparzialità di Parise nel contesto ideologico della Guerra Fredda.

Insieme ai reportage sul Laos, sul Cile e sul Biafra, *Due, tre cose sul Vietnam* viene a sua volta raccolto in *Guerre politiche* (1976), altro titolo con cui l'autore evidenzia le possibili conseguenze di opposizioni ideologiche. L'attributo "politico", da molti utilizzato senza valutarne il reale impatto sulla vita umana, andrebbe però "calmato" con le virgolette,

---

<sup>27</sup> "La degenerazione facciale data dal fanatismo politico ha rappresentato un'eccezione nella mia esperienza" (*La Malfa e Parise parlano della Cina*, "Corriere della Sera Illustrato", 12 novembre 1977 [AP, 1448]).

<sup>28</sup> *Arte e politica*, "CS", 28 novembre 1972 [AP, 1187].

<sup>29</sup> *L'accademia della guerriglia*, "L'Espresso", 27 agosto 1967 [AP, 879].

<sup>30</sup> Ginsborg nota che in seguito "uno dei più ripetuti slogan del '68, in Italia e in tutta l'Europa, fu 'Creare, due, tre, molti Vietnam'" (Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi (1943-1988)*, cit., p. 409).

<sup>31</sup> Lo stile descrittivo traspare anche dai titoli geografici *Biafra* (1968) e *New York* (1977).



nota il corrispondente reduce in un'intervista.<sup>32</sup> Con *Guerre politiche*, Parise si posiziona decisamente ai margini del campo intellettuale degli anni Settanta, opponendosi a tutti gli “avvenimenti particolarmente politici”<sup>33</sup> che a suo parere caratterizzano il secondo dopoguerra dalla guerra di Corea in poi.

Se *Il crematorio di Vienna* (1969) evidenzia principalmente la “costante notturna”<sup>34</sup> di Parise, la polemica suscitata dalle due raccolte intitolate *Sillabario* (1972, 1982) si spiega soltanto sullo sfondo degli anni di piombo. La proposta parisiana di ‘sillabare’ la realtà, in un decennio di agitazione sociale, movimenti studenteschi e attentati terroristici era certamente peculiare. Anche le tre rubriche narrative degli anni Ottanta, di cui solo una è stata raccolta in vita, comportano un’idea di distanza: benché si tratti di un reportage, il titolo della raccolta *L’eleganza è frigida* rimanda a una poesia giapponese ottocentesca, e con occhielli come *Lontano* e *Ricordi immaginari* Parise si proietta in un altrove in ogni senso lontano dal ‘quotidiano’. Il titolo *Artisti*, infine, focalizza l’attenzione su persone a detrimento di correnti o teorie artistiche e svela pure il ruolo di ‘altri’ nella costruzione dell’ethos parisiano.

### 9.1.2 Prefazioni

Insieme al titolo, la prefazione al ‘macrotesto’ orienta il lettore negli scritti giornalistici che inizialmente erano stati pubblicati come singole unità. L’avvertenza più pertinente alla nostra ricerca è senz’altro quella di *Guerre politiche*, dal momento che riprende gran parte delle costruzioni testuali esaminate in precedenza. In questo testo di solo cinque pagine, Parise non soltanto ribadisce la sua opinione sulla questione del (dis)impegno in letteratura, ma riflette anche sulle sue esperienze in veste di corrispondente di guerra. Tra i meccanismi retorici impiegati per giustificare la sua posizione, spuntano di nuovo il riferimento al conterraneo Marco Polo,<sup>35</sup> l’ethos del vecchio tra intellettuali giovani,<sup>36</sup> l’enfasi data alla presenza fisica del reporter (“lo scrittore che viaggia finisce per avere una sua idea di luoghi e persone diversi”<sup>37</sup>), le caricature di capi storici e l’uso ironico di virgolette con cui prendere le distanze da un campo letterario troppo intellettualistico.

---

<sup>32</sup> *Le guerre di Parise*, intervista curata da F. Colombo, “Tuttolibri”, 6 marzo 1976 [AP, 1349].

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Con “*Il crematorio*” contesto la mia vita, “CS”, 22 marzo 1970 [AP, 1071].

<sup>35</sup> GP, p. 15.

<sup>36</sup> “Oggi rimpiango e invidio chi è rimasto a casa, a fare politica, a parlare o a scrivere di politica: tutti costoro sono molto più giovani di me” (Ivi, p. 12).

<sup>37</sup> Ivi, p. 15.

In *Guerre politiche*, Parise rimpiange inoltre sia i “trionfalismi collettivi”<sup>38</sup> degli scrittori comunisti a Cuba, sia l’americanizzazione in atto a livello mondiale, negando in questo modo entrambe le etichette ideologiche inerenti alla Guerra Fredda culturale.

Anche le prefazioni ai singoli reportage raccolti in *Guerre politiche* – Vietnam, Biafra, Laos e Cile – sono tipicamente parisiene. La pagina sul Vietnam rievoca l’immagine del “viaggiatore ingenuo e mai incallito”<sup>39</sup> invecchiato dalla guerra, e propone un collage di scene che rappresentano l’Indocina della guerra tra cui spiccano non poche descrizioni crudeli. La prefazione alla corrispondenza laotiana invece menziona l’imperialismo dei vietcong nei paesi confinanti, ovvero il lato nascosto della ‘causa vietnamita’ acclamata in Occidente.<sup>40</sup> Quanto al Biafra, Parise nota che questa guerra etnica è subito caduta in dimenticanza perché non rientrava nel bipolarismo internazionale: “Dubito che questo nome [...] abbia trovato posto in qualche enciclopedia”<sup>41</sup>. Del Cile di Pinochet, l’inviato speciale si ricorda infine di una giovane coppia innamorata incontrata in un ascensore durante un terremoto – ignara del fenomeno naturale e, in generale, degli avvenimenti politici intorno a loro.<sup>42</sup> In tutte le prefazioni di *Guerre politiche*, Parise quindi o ignora il contesto politico-militare concentrandosi sui particolari, o svela le lacune e incoerenze nelle notizie internazionali.

Critica nei confronti della cultura americana quanto le prime pagine di *Guerre politiche*, l’avvertenza a New York introduce il reportage come “un insufficiente colpo d’occhio”<sup>43</sup> sul paese simbolo del capitalismo. In essa, Parise di nuovo menziona Rimbaud e Gauguin quali esempi di un esotismo ormai scomparso (cfr. Capitolo 7): non potendo adattarsi al consumismo, l’autore si paragona perciò a “uno di quei pesci destinati all’asfissia e non allo sforzo di creare nuovi organi per assolvere nuove funzioni”<sup>44</sup>. Oltre a ispirare varie opere parisiene, la teoria darwiniana si presta dunque anche a una presentazione di sé come animale anacronistico, inadatto ai tempi.

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 13.

<sup>39</sup> Ivi, p. 19.

<sup>40</sup> “Questo fu un viaggio tra i partigiani del Laos [...]. Ebbi la sensazione che la ‘questione Laos’ sia politica che militare fosse totalmente alle dipendenze di Hanoi. [...] essi mi chiesero, se per caso avessi visto qualcosa che me lo faceva pensare, di non pensarlo” (Ivi, p. 175).

<sup>41</sup> Ivi, p. 102.

<sup>42</sup> “Non so dire, oggi, cos’era più provocante in loro: se la gioventù, la bellezza, l’ignoranza politica, l’amore, o l’assenza di paura” (Ivi, p. 243).

<sup>43</sup> NY, p. 1001.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

“In poesia [...] non ci sono eredi”<sup>45</sup> scrive l'autore solitario infine nell'ultima avvertenza racchiusa nelle *Opere*. Con queste parole relative alle “poesie in prosa”<sup>46</sup> dei due *Sillabari*, Parise nega insieme l'influenza di predecessori letterari e la continuazione del proprio stile nelle generazioni future. Spiega inoltre che l'incompiutezza della rubrica narrativa in questione, che non va oltre la lettera S, è dovuta alla capricciosità del genere poetico in generale: “La poesia va e viene, vive e muore quando vuole lei, non quando vogliamo noi e non ha discendenti”<sup>47</sup>. Tra le righe di queste riflessioni sulla letteratura, si coglie un autoritratto parisiense da uomo solitario ed estroso.

Sprovvisto di un'avvertenza, *Il crematorio di Vienna* è anche l'unica raccolta giornalistica di Parise che presenta un'epigrafe. La breve citazione “hoi polloi”<sup>48</sup> (“le masse”), tratta dalla *Repubblica* di Platone, pare riferirsi per l'appunto alla normalità – o come si spiega altrove, alla “convenzione”<sup>49</sup> – inerente a ogni società. L'ethos autoriale, in questo caso, non si trova tanto nelle altre classi platoniche, quanto in una generale deviazione dalle masse. Che la raccolta manchi di una premessa vera e propria viene inoltre giustificato da Parise in *Con “Il crematorio” confesso la mia vita*, dove prende le distanze da una simile “operazione programmatica, ideologica, esplicativa” ideata per i critici, su cui anch'egli farà però leva negli anni a venire.<sup>50</sup>

L'ultima raccolta che contiene un'avvertenza è *Artisti*, pubblicata nel 1984 e poi inclusa nei Meridiani, dove la prefazione in questione è però stata relegata alle *Notizie sui testi*.<sup>51</sup> In questo testo introduttivo ripristinato nella seconda edizione, Parise riprende l'ethos del dilettante, già sperimentato nelle recensioni artistiche: “non sono un critico d'arte ma uno scrittore, con una sensibilità fortemente visiva”<sup>52</sup>. Con la negazione, il letterato rivendica la propria libertà nella critica artistica e, per estensione, nel campo culturale per intero.

---

<sup>45</sup> SI, p. 12.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> CV, p. 5.

<sup>49</sup> *L'uomo senza radici*, “CS”, 1 febbraio 1976 [NY, p. 1012].

<sup>50</sup> “Il critico, anziché aggirarsi nel labirinto dell'immaginazione (sua e dell'autore) preso dal mistero che nasce dall'imprevedibilità, seguirà il filo d'Arianna che l'autore-premessa gli porge e uscirà presto all'aperto” (*Con “Il crematorio” contesto la mia vita*, “CS”, 22 marzo 1970 [AP, 1071]).

<sup>51</sup> Mauro Portello, *Notizie sui testi*, in O2, p. 1669.

<sup>52</sup> A2, p. 15.

## 9.2 Epitesto: le interviste a Goffredo Parise

Data la vicinanza di titolo o prefazione e (macro)testo, non sorprendono in fin dei conti le molte analogie 'etiche' fra peritesto e testo di base. Il rapporto fra interviste e corpus primario è meno evidente, poiché esse superano spesso gli argomenti discussi nei testi dello scrittore-giornalista e coinvolgono anche altre persone, tra cui l'intervistatore. Si suppone nondimeno che in questi epitesti si possano individuare numerose indicazioni circa l'ethos e l'orientamento dello scrittore, che non corrispondono necessariamente a quelle reperite negli scritti giornalistici.

### 9.2.1 Ethos e orientamento

"Sono un lunatico"<sup>53</sup>, conclude Parise in un'intervista del 1985. La sua presentazione di sé nel genere epitestuale spesso ricorda il carattere irregolare esposto nei suoi articoli, con una simile distinzione tra ethè fondati su una diversità (o una distanza) personale, spaziale, temporale e argomentativa. Radicate nella contemporaneità, le interviste allo scrittore invitano inoltre a lumeggiare il suo orientamento ideologico.

L'apparente ignoranza, la mancata formazione letteraria, il sentimento democratico: la maschera di Candido torna sotto diverse forme nelle interviste a Parise. L'autore fa per esempio finta di non aver capito bene una domanda circa l'ideologia della sua opera,<sup>54</sup> e di non intendersi neanche di politica: "è come parlarmi di ingegneria elettronica"<sup>55</sup>. In quest'ultimo caso, aggiunge di non conoscere il significato di "doroteo", quantunque il termine si riferisca a una delle correnti principali della Democrazia Cristiana dagli anni Sessanta in avanti.<sup>56</sup> Parise adotta una tattica analoga in ambito letterario dando risalto alla sua "formazione umana e culturale lentissima"<sup>57</sup> o alla sua "distratta e smemorata carriera di lettore"<sup>58</sup>. Da uomo del popolo ignaro di schemi politici o culturali, il veneto

---

<sup>53</sup> *Al diavolo i virtuosi!*, intervista curata da G. Neri, "Il Messaggero", 11 aprile 1985 [AP, 1696].

<sup>54</sup> Alla domanda "Un critico, parlando de *Il padrone*, ha scritto che 'l'incubo di Parise è l'ideologia' [...]. Cosa ne pensa?" Parise risponde: "Quella frase a cui lei si riferisce non l'ho ben capita" (*Goffredo Parise credeva che non avrebbe più scritto*, intervista curata da C. Costantini, "Il Messaggero di Roma", 1 dicembre 1965 [AP, 722]).

<sup>55</sup> *Partito Parise Italiano*, "Panorama", 23 novembre 1972 [AP, 1183].

<sup>56</sup> "credo di non aver ancora capito bene che cosa sono i dorotei" (*Ibidem*).

<sup>57</sup> *Goffredo Parise racconta la sua vita*, "Novella", febbraio 1966 [AP, 752]. Si veda anche *Due domande a Goffredo Parise*, intervista curata da F. Pal., "Avanti!", 16 settembre 1965 [AP, 700].

<sup>58</sup> *Tutto incominciò per amore*, intervista curata da C. Altarocca, "Il Resto del Carlino", 26 settembre 1972 [AP, 1164].

semplicemente descrive la realtà di tutti,<sup>59</sup> e per tutti.<sup>60</sup> In un'autointervista pubblicata su "L'Espresso" nel 1972, Parise evidenzia che diversamente dal significato assegnato al termine dai suoi colleghi, il suo "impegno" sarebbe "preso con gli altri uomini, cioè con la società"<sup>61</sup>. Dalle masse, il letterato ribelle avrebbe anche copiato l'abitudine di fidarsi del proprio intuito, così da poter concludere rapidamente: "quello lì è un coglione"<sup>62</sup>. Il candore dello scrittore intervistato, anziché essere vera e propria ingenuità, è insomma una costruzione etica con cui ribadire una posizione atipica nel campo intellettuale.

Parise non tralascia neppure di sottolineare la sua *curiosità* "di merlo, di volatile"<sup>63</sup> e la sua capacità di "annusare"<sup>64</sup> più degli altri. In un'intervista spiega come egli avvicina una persona sconosciuta:

– "Quando lei incontra una persona fa un tentativo di approccio..." – "Di analisi? Immediatamente. Faccio dei veri e propri interrogatori di terzo grado. Devo dire che sono anche maleducato, spesso. Indiscreto. Ma non me ne importa proprio niente, è più forte di me."<sup>65</sup>

Sarebbe precisamente la sua incredulità a proteggerlo da dottrine ideologiche: "Diffido degli specialisti del futuro. Bisognerebbe provare"<sup>66</sup> replica Parise-San Tommaso a una domanda sull'eventuale ruolo positivo delle guerre nella storia umana. La sua curiosità "di carattere"<sup>67</sup> pare stonare non soltanto con i fautori (intellettuali, politici) di schemi mentali prefissati, ma pure con gli elettori italiani che votando DC o PCI risultano privi di "quella curiosità che è la base della cultura"<sup>68</sup>. Come nel corpus primario, anche nelle interviste il concetto si riferisce inoltre a persone eccentriche – "curiosità" umane che

<sup>59</sup> Da corrispondente di guerra, per esempio, prova simpatia per "quelli che hanno meno forza" (*Andando per guerre ho giocato la mia vita*, intervista curata da T. Chiaretti, "La Repubblica", 29 febbraio 1976 [AP, 1346]).

<sup>60</sup> "Scrivo per un pubblico non preciso, [...] impossibile da limitare entro particolari classi sociali (*A sinistra con sentimento*, intervista curata da C. Costantini, "Il Messaggero", 8 novembre 1973 [AP, 1261]).

<sup>61</sup> *Qualcosa che muore*, "L'Espresso", intervista curata da G. Parise, "L'Espresso", 19 novembre 1972 [AP, 1181].

<sup>62</sup> *Mio figlio non esiste, ma lo educo così*, intervista curata da L. Spagnoli, "Il Mondo", 29 maggio 1975.

<sup>63</sup> *L'odore casto e gentile della povertà*, intervista curata da M. Cancogni, "La Fiera Letteraria", 22 agosto 1968 [AP, 945]. Il paragone richiama la poesia raccolta da Dalila Colucci in *Nessuno crede al merlo d'acqua*, cit., pp. 335-336.

<sup>64</sup> In un'intervista in merito al premio Strega 1982, lo scrittore mette in rilievo questa dote "regalata [...] dalla natura" (*La poesia di Parise trionfa allo "Strega"*, intervista curata da A. Trentin, "Il Mattino di Padova", 10 luglio 1982 [AP, 1594]). La metafora del fiuto, stavolta incarnato dai cani da tartufo, torna anche nell'intervista di A. Amendola (*Goffredo Parise, "Amica"*, [25 giugno 1985] [AP, 2011]).

<sup>65</sup> *Goffredo Parise*, intervista curata da F. Valobra, "Playmen", senza data [AP, 2023].

<sup>66</sup> *Goffredo Parise*, intervista curata da E. Boccard, "Playmen", aprile 1970 [AP, 1077].

<sup>67</sup> *Inviato speciale tra miseri e diseredati*, intervista curata da A. Andreoli, "Il Mondo", 15 aprile 1976 [AP, 1367].

<sup>68</sup> *La crisi del marxismo comincia nel '68?*, intervista curata da M. Pendinelli, "CS", 4 gennaio 1978 [AP, 1455].

fungono da rimedi alla normalità.<sup>69</sup> La ricerca dell'alterità è manifesta in un'intervista rilasciata su una spiaggia accanto a Ostia, che fa da sfondo al racconto *Mistero*, e che da Parise viene appunto descritta come una "terra di nessuno di cui si è impossessata una colonia di eccentrici, di spiriti bizzarri. Nudisti, transessuali, omosessuali, solitari."<sup>70</sup> In questo luogo dove l'intervistato ritrova i suoi amici,<sup>71</sup> l'"irregolarità appare assoluta"<sup>72</sup>.

"[S]ostanzialmente resto un solitario"<sup>73</sup>, riconosce lo scrittore in un'altra occasione. La *solitudine* avrebbe contraddistinto la sua fanciullezza ("giocavo da solo in compagnia di amici immaginari"<sup>74</sup> ricorda Parise in un'intervista biografica)<sup>75</sup>, e l'età adulta vissuta da scapolo,<sup>76</sup> da figlio unico,<sup>77</sup> e senza prole.<sup>78</sup> Lo scrittore senza famiglia si sente anche "isolato"<sup>79</sup> nel campo letterario, perfino quando sta per vincere il premio Strega. La sua vita appartata, ai margini della letteratura e della società nel suo intero, deriverebbe da una profonda avversione per gli assembramenti, dove si riuniscono "masse oceaniche e acefale che spesso ricorrono nella storia e portano con sé catastrofi"<sup>80</sup>. Diversamente da queste adunate di persone 'senza testa', Parise propone di scoprire e di interpretare la

---

<sup>69</sup> "detesto la normalità e gli uomini normali, perché sono terribilmente noiosi" (*Al diavolo i virtuosi!*, intervista curata da G. Neri, "Il Messaggero", 11 aprile 1985 [AP, 1696]).

<sup>70</sup> *Qui dimentico tutti i peccati di Roma*, intervista curata da G. Ferrè, "Epoca", 27 agosto 1982 [AP, 1604]. Si tratta di Castelporziano, altrove presentato come località marittima "pagana, irregolare, diversa" (Parise: "Salvo una cosa sola", intervista curata da A. Padalino, "Panorama", 10 gennaio 1983 [AP, 1630]).

<sup>71</sup> "Ho moltissimi omosessuali tra i miei amici. Mi annoiano di meno", sostiene Parise in un'altra intervista (*L'amore che non amo*, intervista curata da M. Lante della Rovere, "Amica", 13 aprile 1982 [AP, 1571]).

<sup>72</sup> *Qui dimentico tutti i peccati di Roma*, intervista curata da G. Ferrè, "Epoca", 27 agosto 1982 [AP, 1604].

<sup>73</sup> *Al diavolo i virtuosi!*, intervista curata da G. Neri, "Il Messaggero", 11 aprile 1985 [AP, 1696].

<sup>74</sup> *Goffredo Parise racconta la sua vita*, "Novella", febbraio 1966 [AP, 752]; "Ero molto solo, e per giocare dovevo inventarmi dei compagni immaginari" (*Sto cercando di capire che cosa vuol dire felicità*, intervista curata da E. Fabiani, "Gente", 4 novembre 1972 [AP, 1172]).

<sup>75</sup> *Tutto incominciò per amore*, intervista curata da C. Altarocca, "Il Resto del Carlino", 26 settembre 1972 [AP, 1164]; *Ma quale donna vivrebbe qui con me?*, intervista curata da G. Monticelli, senza testata, [1973] [AP, 1268].

<sup>76</sup> "sono di natura solitaria. Io non sono un eremita, ma uno scapolo" (*Col silenzio ha riempito la mia vita di freddezza*, intervista curata da G. Micali, "Oggi", 14 settembre 1983 [AP, 1650]).

<sup>77</sup> "io sono solo, vivo da solo, sono figlio unico" (*Un abbicci della vita*, intervista curata da C. Costantini, "Il Messaggero", 6 novembre 1972 [AP, 1174]).

<sup>78</sup> *Qui dimentico tutti i peccati di Roma*, intervista curata da G. Ferrè, "Epoca", 27 agosto 1982 [AP, 1604].

<sup>79</sup> Sono uno scrittore isolato [...] non faccio parte di un gruppo organizzato, non posso che assistere al gioco lontano, distaccato" (Parise sbircia sul "Premio Strega" da un cocuzzolo di Monte Mario, intervista curata da S. Gaudio, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 31 maggio 1965 [AP, 636]).

<sup>80</sup> *Qualcosa che muore*, intervista curata da G. Parise, "L'Espresso", 19 novembre 1972 [AP, 1181].

realtà circostante da solo,<sup>81</sup> con quel “distacco” di stampo svizzero che sin da bambino gli avrebbe procurato l’etichetta di “outsider”<sup>82</sup>.

A un certo punto, lo scrittore-giornalista approfitta invece di una conversazione con “La Fiera Letteraria” per evidenziare la propria noia: “Chiedo come un immenso favore al genere umano di non annoiare il prossimo”<sup>83</sup>. Il giovane Parise sarebbe stato iniziato alla monotonia sui banchi di scuola,<sup>84</sup> costretto a spiegare ideali letterari non condivisi senza imparare niente.<sup>85</sup> Per rispondere alla domanda del perché non abbia interrogato ulteriormente i funzionari di Castro, l’intervistato evoca appunto un ricordo di scuola:

... Se l’avessi chiesto, so benissimo cosa mi sarebbe successo. Si sarebbe insinuata dentro di me quella punta di tedio, di sonno che mi perseguita ogni volta che sono costretto [...] a riferire spiegazioni che non suscitano la mia vera curiosità. Come quando a scuola mi chiedevano di spiegare un verso di Alfieri [...]. Perché bisogna parlare di Alfieri, che è un pessimo poeta?<sup>86</sup>

La noia simboleggia insomma la resistenza individuale a modelli ideologici o letterari scontati e privi di interesse. Invece di comportarsi da “pedagogo”<sup>87</sup> o da “professore”<sup>88</sup>, si dovrebbe riconoscere l’ozio quale prerogativa del letterato: “Chi scrive [...] deve poter bighellonare [...], poiché la condizione più confacente a uno scrittore è quella di oziare

<sup>81</sup> “a Venezia sono sempre stato solo” (*Una malattia che si chiama stile*, intervista curata da I. Prandin, “Il Gazzettino”, 1 dicembre 1967 [AP, 892]); “Ho sempre viaggiato solo” (*Goffredo Parise, sillabario di un naufrago*, intervista curata da M. Sorteni, “Domenica del Corriere”, 2 giugno 1984 [AP, 1666]).

<sup>82</sup> “Fin da ragazzo ho avuto la coscienza di essere un outsider, uno fuori dalla norma” (*Goffredo Parise, sillabario di un naufrago*, intervista curata da M. Sorteni, “Domenica del Corriere”, 2 giugno 1984 [AP, 1666]).

<sup>83</sup> “Anche tra i bottoni ci sono maschi e femmine”, “La Fiera Letteraria”, senza data [AP, 2024].

<sup>84</sup> “Solo e annoiato: anche a scuola inventavo storie incredibili per sfuggire alla solitudine e alla monotonia” (*Sto cercando di capire che cosa vuole dire felicità*, intervista curata da E. Fabiani, “Gente”, 4 novembre 1972 [AP, 1172]); “A scuola mi sono sempre annoiato moltissimo” (*Goffredo Parise racconta la sua vita*, “Novella”, febbraio 1966 [AP, 752]).

<sup>85</sup> “a dieci [anni] non sapevo scrivere un diario di scuola”, dice nella prima intervista a noi nota (*Parise vorrebbe avere un pappagallo*, intervista curata da G. A. Cibotto, “La Fiera Letteraria”, 27 luglio 1952 [AP, 270]); “Le scuole è come non le avessi frequentate”, racconta l’autore altrove (*Tutto incominciò per amore*, intervista curata da C. Altarocca, “Il Resto del Carlino”, 26 settembre 1972 [AP, 1164]).

<sup>86</sup> *I responsi di Parise l’antimago*, intervista curata da E. Siciliano, “Il Mondo”, 19 ottobre 1972 [AP, 1168]; altrove Parise asserisce che anche “il maoismo [lo] annoia mortalmente” (*Sillabario dei sentimenti*, intervista curata da F. Sala, “Il Gazzettino”, 31 ottobre 1972 [AP, 1171]). Interessante infine la sua osservazione fondata sul doppio significato del verbo “sapere”: “certi professori di Storia dell’arte [...] sanno tutto del Guercino o dei Carracci, ma [...] sanno tanto anche di polvere e di noia” (*Goffredo Parise*, intervista curata da L. Meneghelli, “Flash Art”, novembre 1986 [AP, 1844]).

<sup>87</sup> *Tutto incominciò per amore*, intervista curata da C. Altarocca, “Il Resto del Carlino”, 26 settembre 1972 [AP, 1164].

<sup>88</sup> *Sillabario dei sentimenti*, intervista curata da F. Sala, “Il Gazzettino”, 31 ottobre 1972 [AP, 1171].

in un divano”<sup>89</sup>. L’immagine di Parise sdraiato sul divano torna in parecchie interviste e costituisce una notevole variante ‘vivente’ dell’inerzia che in un primo tempo era stata descritta negli scritti giornalistici.<sup>90</sup> La postura è tale che un intervistatore sospetta che si tratti di un “personaggio”<sup>91</sup> parisiense anziché del carattere reale di Goffredo. In ogni caso è vero che lo scrittore menziona volentieri la sua inoperosità letteraria, additando l’assenza di nuovi progetti romanzeschi,<sup>92</sup> o presentando la serie alfabetica dei *Sillabari* come una “bella rognà”<sup>93</sup>.

Le interviste invitano infine a rivendicare la *libertà* in un campo letterario giudicato troppo rigido. L’autonomia dello scrittore traspare già dalla riluttanza a rispondere alle domande dell’intervistatore:<sup>94</sup>

- “Lei si considera [un autore] integrato o no?” – “Posso correggere la domanda? Lei si considera disgraziato oppure no?”<sup>95</sup>
- “In base alla sua conoscenza della Cina popolare cosa accadrebbe se [i maoisti europei] si trovassero [...] a passare dal culto del mito al contatto autentico con la realtà cinese?” – “Mi scusi, ma alle domande ipotetiche, al condizionale, non so francamente rispondere.”<sup>96</sup>

---

<sup>89</sup> Parise sbircia sul “Premio Strega” da un cocuzzolo di Monte Mario, intervista curata da S. Gaudio, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 31 maggio 1965 [AP, 636].

<sup>90</sup> Lo evidenziano sia l’intervistatore (“Semi-sdraiato sul lungo divano [...] distaccato, sprezzante” scrive per esempio A. Rosselli nell’intervista *Ma ho occhi e cervello e sufficiente esperienza*, “1999 Italia”, gennaio 1982), sia l’autore: “Ebbene, io sto così per gran parte della giornata: a pensare a tutto e a niente” (*Sto cercando di capire che cosa vuol dire felicità*, intervista curata da E. Fabiani, “Gente”, 4 novembre 1972 [AP, 1172]); “Io mi faccio certi sonni, allungato lì sul divano! A volte me ne sto sdraiato per giorni, a fantasticare” (*Lasciatemi mentire*, intervista curata da G. Neri, “Il Messaggero”, 27 agosto 1973 [AP, 1255]).

<sup>91</sup> – “Scusami, Parise, ma non è che tu mi stia raccontando di un tuo *personaggio* invece che di te?” – “E perché? Sai bene che io non poso mai a letterato e che non mi interessa niente” (*Sto cercando di capire che cosa vuol dire felicità*, intervista curata da E. Fabiani, “Gente”, 4 novembre 1972 [AP, 1172]). Corsivo mio.

<sup>92</sup> “Da dieci anni [...] non ho più fatto un romanzo” (*Ve lo ripeto: come genitori siamo un pessimo esempio*, intervista curata da G. Graziosi, “Domenica del Corriere”, 8 dicembre 1974 [AP, 1310]).

<sup>93</sup> *Sto cercando di capire che cosa vuol dire felicità*, intervista curata da E. Fabiani, “Gente”, 4 novembre 1972 [AP, 1172].

<sup>94</sup> Colpisce anche la brevità di un’intervista “fulminea” come *Perché va male la televisione* (“Candido”, 24 aprile 1955 [AP, 360]), e di due risposte pubblicate in volumi miscellanei: “Meglio in questo caso una seria e stretta informazione” (Elio Filippo Accrocca, a cura di, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 318), “Scusa la brevità ma le domande si rispondevano, per così dire, da sole” (Vincenzo Guerrazzi, a cura di, *Gli intelligenti*, Napoli, Marotta, 1978, p. 99).

<sup>95</sup> *Sono contro l’atroce legge dell’aggressione*, intervista curata da R. Guerrini, “Il Dramma”, gennaio 1970 [AP, 1054].

<sup>96</sup> *Goffredo Parise*, intervista curata da E. De Boccard, “Playmen”, aprile 1970 [AP, 1077].



– “Lei dove si colloca [in letteratura]?” – “Non mi colloco perché non lo so.”<sup>97</sup>

Come nei saggi pubblicati su giornale, anche qui Parise frequentemente esplicita la sua “libertà”<sup>98</sup>, “indipendenza”<sup>99</sup>, “opposizione”<sup>100</sup> e il suo “ateismo”<sup>101</sup> in ambito letterario e politico. Per denunciare la condiscendenza a schemi ideologici restrittivi, cita inoltre la obbedienza “cieca, pronta e assoluta”<sup>102</sup> criticata nelle famose vignette anticomuniste di Giovannino Guareschi, ed elogia la “Biennale del Dissenso” organizzata da Carlo Ripa di Meana. Nell’ esporre opere di artisti sovietici dissidenti, la Biennale di Venezia del 1977 metteva in questione non solo l’egemonia culturale della sinistra in Italia, ma anche il rapporto tra arte e politica in generale.<sup>103</sup> Secondo Parise, l’importanza di questa azione simbolica era tale da superare la conferenza di Helsinki, organizzata nello stesso anno al fine di riconciliare i blocchi capitalista e comunista: “Scompare alla fine la nebbia della politica, ed appare la limpidezza della ragione”<sup>104</sup>. L’autore racconta infine alcune storie autofinzionali che lumeggiano ulteriormente la sua indipendenza intellettuale; tra esse spiccano il ricordo del piccolo Goffredo che durante la messa era costretto a immergere la testa nel bacile dell’acqua santa per rimediare a una reazione allergica all’incenso,<sup>105</sup> nonché la sua delusione infantile nel momento in cui capì che la religione cattolica non è giusta: “pensavo che pregando con fervore e facendo continuamente la comunione si potesse andar bene a scuola [...]. Pregavo, facevo la comunione: e invece niente. Avevo

<sup>97</sup> *Quel ragazzo non c’è più*, intervista curata da A. Mongiardo, “Il Messaggero”, 29 dicembre 1980 [AP, 1536].

<sup>98</sup> “è necessario essere liberi dentro di sé” (*Sillabario dei sentimenti*, intervista curata da F. Sala, “Il Gazzettino”, 31 ottobre 1972 [AP, 1171]).

<sup>99</sup> “lo puoi fare se sei della razza degli indipendenti” (*Il mio padrone sono io*, intervista curata da E. Rasy, “Panorama”, 29 marzo 1982 [AP, 1559]).

<sup>100</sup> “Dunque opporsi [...] a qualunque tipo di imposizione” (*Goffredo Parise*, intervista curata da E. De Boccard, “Playmen”, aprile 1970 [AP, 1077]).

<sup>101</sup> “sono ateo” (*La violenza è il nostro dio*, intervista curata da R. Guerrini, senza testata, [1975] [AP, 1335]).

<sup>102</sup> *Sono contro l’atroce legge dell’aggressione*, intervista curata da R. Guerrini, “Il Dramma”, gennaio 1970 [AP, 1054]. “Io ho sempre disubbedito. Tutta la mia vita è stata una disubbedienza. Un dissentire dalle masse e dai sacerdoti, di qualsiasi genere fossero”, spiega Parise in *Credo soltanto nell’amore e nella natura*, intervista curata da G. Monticelli, “Epoca”, 14 maggio 1982 [AP, 1584].

<sup>103</sup> Per approfondimenti si rinvia a Carlo Ripa di Meana e Gabriella Mecucci, *L’ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso. Una storia mai raccontata*, Roma, Liberal, 2007.

<sup>104</sup> Parise: “Una rivincita della ragione”, intervista curata da F. Escoffier, “Il Gazzettino”, 20 novembre 1977 [AP, 1450].

<sup>105</sup> “Che chierichetto, svenivo per l’odore dell’incenso!”, “Il Giornale di Vicenza”, 22 dicembre 1984 [AP, 1683]. Prima, aveva già spiegato: “La chiesa mi intimidiva perché aveva una solennità pubblica da cui per ragioni di nascita ero escluso. Il far parte di una grande comunità mi metteva paura. Infatti svenivo. Era una forma di protesta verso la collettività” (in Dacia Maraini, *E tu chi eri? Interviste sull’infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, p. 69).

brutti voti e non andavo bene alle interrogazioni”<sup>106</sup>. Con asserzioni eterogenee, spesso provviste di un sottofondo di ironia, anche nelle interviste Parise si presenta insomma come intellettuale libero, non condizionato da strutture culturali o sociali.

In più occasioni, l'autore intervistato menziona inoltre le possibili reazioni di *altri* al proprio discorso irregolare. Esprimendo per esempio il desiderio di combattere contro *qualsiasi* tipo di dittatura “anche con il rischio della [sua] vita (e reputazione)”<sup>107</sup>, Parise allude ai compromessi cui giungono gli autori impegnati. Che quest'ultima categoria si riduca a una mera “questione di tessere”<sup>108</sup>, risulta inoltre dai frequenti riferimenti alla terminologia della cultura di sinistra. In un'intervista sul suo viaggio in Albania, Parise scherza che (solo) “[u]n enciclopedista politico attualista e snob lo definirebbe: piccolo paese marxista-leninista”<sup>109</sup>, e alla richiesta dell'intervistatore di paragonare maoismo e nazismo, Parise, pur criticando la domanda, osserva che altri la definirebbero senza più “qualunquista”<sup>110</sup>. Le parole messe in bocca ad altri riguardano però innanzitutto la sua stessa persona, dalle etichette “reazionario”<sup>111</sup>, “esteta”<sup>112</sup>, “individualista anarchico”<sup>113</sup> all'ironica riflessione metatestuale in un suo discorso sul femminismo: “Personalmente le donne mi sono più simpatiche degli uomini. Se la parole simpatia non offende”<sup>114</sup>. Per chiarire la sua posizione *sui generis* nel campo, Parise non solo immagina le reazioni dei suoi ‘prossimi’, ma elabora anche una definizione dello scrittore-intellettuale ideale, in cui è facile riconoscere il suo autoritratto.<sup>115</sup>

---

<sup>106</sup> *I responsi di Parise l'antimago*, intervista curata da E. Siciliano, “Il Mondo”, 19 ottobre 1972 [AP, 1168].

<sup>107</sup> *Tutto incominciò per amore*, intervista curata da C. Altarocca, “Il Resto del Carlino”, 26 settembre 1972 [AP, 1164].

<sup>108</sup> *Parise tra moralismo e paradossi, il “piacere” dello scrivere*, intervista curata da C. Fratelloni, “L'Ora”, 16 aprile 1981 [AP, 1541].

<sup>109</sup> *I taciturni amici della Cina*, intervista curata da G. Zincone, “CS”, 31 luglio 1969 [AP, 998].

<sup>110</sup> *Goffredo Parise*, intervista curata da E. Boccard, “Playmen”, aprile 1970 [AP, 1077].

<sup>111</sup> *Il Colosseo di plastica*, intervista curata da A. Barbato, “L'Espresso”, 11 aprile 1965 [AP, 592].

<sup>112</sup> *Di Parise ce n'è uno*, intervista curata da E. Siciliano, “Il Mondo”, 16 giugno 1972 [AP, 1159].

<sup>113</sup> *Quel ragazzo non c'è più*, intervista curata da A. Mongiardo, “Il Messaggero”, 29 dicembre 1980 [AP, 1536]; o parla di “quello che viene definito il mio pessimismo, il mio anarchismo, il mio individualismo ecc.” (*Sono contro l'atroce legge dell'aggressione*, intervista curata da R. Guerrini, “Il Dramma”, gennaio 1970 [AP, 1054]).

<sup>114</sup> *Essere in armonia con se stesso*, intervista curata da A. Gasparini, “La Fiera Letteraria”, [1973] [AP, 1266].

<sup>115</sup> In un'intervista collettiva apparsa su “Epoca” nel 1975, gli spunti in questa direzione sono numerosi: “Ci sono scrittori a cui ripugna qualsiasi scelta, qualunque via obbligata”, “l'artista dovrebbe essere in perenne opposizione al potere”, “meglio, fin che si può, stare nell'area del dubbio, guardare le cose dal di fuori, non appartenere [...] ad alcun partito” (*Contro il potere?*, intervista curata da C. Stampa, “Epoca”, 31 maggio 1975 [AP, 1328]).

Oltre a questo ethos in senso stretto, costituito dai medesimi tratti caratteriali discussi negli scritti giornalistici, nelle interviste anche le descrizioni spaziali consentono allo scrittore di plasmare il proprio carattere e di precisare la sua opinione su temi attuali a partire da determinate esperienze in Italia o all'estero. Nel corpus epistolare, lo spazio 'etico' prevale sicuramente sul rapporto tra tempo e carattere autoriale, che si limita a qualche riferimento alle età di Parise. Si ricordi, in particolare, la sua vecchiaia precoce causata dai tanti viaggi,<sup>116</sup> che lo avrebbe dotato di una saggezza superiore alle capacità intellettuali dei letterati "non più giovani"<sup>117</sup> coinvolti nei movimenti studenteschi, e il suo contemporaneo sguardo infantile sul mondo,<sup>118</sup> sulle orme del bambino impegnato con un sillabario che avrebbe ispirato il noto progetto narrativo degli anni Settanta. In *Sillabario dei sentimenti*, l'autore rileva che la sua idealizzazione dell'infanzia non è tanto una regressione quanto una rivalutazione dell'essenziale: "poiché vedevo intorno a me molti adulti ridotti a bambini, pensai che essi avevano scordato che l'erba è verde, che i sentimenti dell'uomo sono eterni e che le ideologie passano"<sup>119</sup>.

L'ethos autoriale prende anche forma attraverso i luoghi di Parise. L'*origine* veneta,<sup>120</sup> in primis, sottintende "un certo estro vagamente pazzo"<sup>121</sup> ed un gusto di "esotismo"<sup>122</sup> nei suoi abitanti, nonché un orientamento mitteleuropeo anziché italiano.<sup>123</sup> La città di Venezia di nuovo copre il ruolo di "patria"<sup>124</sup> a detrimento di una Vicenza provinciale e

---

<sup>116</sup> "Ho avuto occasione e sfortuna di partecipare personalmente a un breve segmento [della Guerra Fredda in Vietnam]; ne ho ricavato [...] il rapido e atroce invecchiamento" (*Lo scrittore? Un uomo inutile*, intervista curata da V. Riva, "L'Espresso", 14 dicembre 1969 [AP, 1016]); si veda anche *Un abbicci della vita*, intervista curata da C. Costantini, "Il Messaggero", 6 novembre 1972 [AP, 1174]; *Qualcosa che muore*, "L'Espresso", intervista curata da G. Parise, 19 novembre 1972 [AP, 1181]; *Partito Parise Italiano*, "Panorama", 23 novembre 1972 [AP, 1183]; *Parise: Essere profeti? Niente di più facile...*, intervista curata da G. Nogara, "Il Tempo", 1 febbraio 1980 [AP, 1518].

<sup>117</sup> "quegli intellettuali, non più giovani, che non hanno sentito come prima cosa la dignità e il dovere di essere quello che erano" (*Contro il potere?*, intervista curata da C. Stampa, "Epoca", 31 maggio 1975 [AP, 1328]).

<sup>118</sup> "ero molto più bambino della mia età", ricorda Parise in un'intervista insieme a Federico Fellini (*Roma e Milano a faccia a faccia*, intervista curata da A. Spinosa, "CS", 15 ottobre 1972 [AP, 1166]).

<sup>119</sup> *Sillabario dei sentimenti*, intervista curata da F. Sala, "Il Gazzettino", 31 ottobre 1972 [AP, 1171].

<sup>120</sup> Si veda anche l'intervista con Riccardo Calimani raccolta in *La polenta e la mercanzia. Un viaggio nel Veneto*, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 99-105.

<sup>121</sup> *Interrogiamo Parise*, intervista curata da G. A. Cibotto, "Il Gazzettino Letterario", 12 marzo 1968 [AP, 904].

<sup>122</sup> *Parise: non vado oltre la parola "solitudine"*, intervista curata da G. Nascimbeni, "CS", 15 marzo 1982 [AP, 1553].

<sup>123</sup> "La mia capitale reale è Venezia, quella ideale è Vienna" (*Goffredo Parise*, intervista curata da E. De Boccard, "Playmen", aprile 1970 [AP, 1077]). In un'intervista sul regionalismo veneto nato all'inizio degli anni Ottanta, Parise sostiene pure: "Ci vorrebbe un governatorato austriaco o svizzero, altro che la Liga [Veneta]" (*Aiuto! Ci sta invadendo la cultura borbonica*, intervista curata da S. Saviane, "L'Espresso", 3 giugno 1984 [AP, 1667]).

<sup>124</sup> *L'uomo senza vanità*, intervista curata da P. Ruffilli, "Reporter", 17 luglio [1985] [AP, 1702]. Che Parise ci sia 'nato' risulta da *Ve lo ripeto: come genitori siamo un pessimo esempio* (intervista curata da G. Graziosi, "Domenica

bigotta.<sup>125</sup> In una serie di Claudio Marabini sui luoghi di nascita degli scrittori nostrani, l'autore vicentino chiede pure esplicitamente di parlare della Serenissima,<sup>126</sup> simbolo di estetismo e internazionalismo.<sup>127</sup>

Venezia, da Parise stesso descritta come “topos”<sup>128</sup>, è dunque in stretto rapporto con la sua *apolidia*. Per dare risalto al proprio nomadismo, nelle interviste egli menziona la “malattia veneta”<sup>129</sup> dell'orientalismo, esemplificata dal percorso di Marco Polo e dagli affreschi asiatici del Tiepolo. Parise sembra progressivamente rinnegare la sua identità regionale e nazionale,<sup>130</sup> conservando la sola casetta sul Piave quale nido da cui partire in viaggio.<sup>131</sup> La sua indole nomade, che inizialmente risulta soltanto da un occasionale riferimento a residenze temporanee “distaccat[e] dagli ambienti letterari”<sup>132</sup>, ben presto diviene espediente retorico con cui giustificare una poetica: libero da condizionamenti, lo scrittore-giornalista indipendente sarebbe infatti capace di scrivere “dappertutto”<sup>133</sup>, facendo affidamento sul proprio passaporto: “Uno scrittore ha la faccia che ha, quella delle fotografie formato tessera che [...] servono per il riconoscimento alle frontiere”<sup>134</sup>. Tra i luoghi di soggiorno prediletti, si annovererebbero anche degli alberghi di lusso,<sup>135</sup> ‘posizionamento’ decisamente polemico in un campo culturale dominato dalla sinistra.

---

del Corriere”, 8 dicembre 1974 [AP, 1310]) e da *Parise annoiato dal trionfalismo regionale* (intervista curata da C. Piazzetta, “Il Gazzettino”, 18 luglio 1980 [AP, 1525]).

<sup>125</sup> “sono venuto via per questo da Vicenza”, dice Parise in *Troppo spesso a Vicenza manca il coraggio di pensare in grande* (intervista curata da A. Trentin, “Il Giornale di Vicenza”, 26 settembre 1982 [AP, 1608]); “Di vicentinità, comunque, credo non si possa parlare per i miei libri. [...] non c'entra” (*Vicenza 'reale' non è nei libri ma nei sogni di Goffredo Parise*, intervista curata da A. Ferrio, “Il Gazzettino”, 15 febbraio 1966 [AP, 753]).

<sup>126</sup> *Venezia beota*, intervista curata da C. Marabini, “Il Resto del Carlino”, 4 ottobre 1975 [AP, 1332].

<sup>127</sup> Il capoluogo viene introdotto come “emozione figurativa” (*Una malattia che si chiama stile*, intervista curata da I. Prandin, “Il Gazzettino”, 1 dicembre 1967 [AP, 892]) e “identità mondiale” (*Basta col Carnevale*, intervista curata da I. Prandin, “Il Gazzettino”, 1 marzo 1986 [AP, 1731]).

<sup>128</sup> “Non è un luogo, è un topos” (*Il chirurgo che mi opererà sembra un toro di Picasso*, intervista curata da C. Giua, “Tribuna di Treviso”, [21 giugno 1981] [AP, 1545]).

<sup>129</sup> *Parise ovvero l'eleganza è frigida*, intervista curata da G. Massari, “Il Giornale”, 14 marzo 1982 [AP, 1551].

<sup>130</sup> “Dovevo uscire da quel mio mondo veneto, ristretto” (*Il Colosseo di plastica*, intervista curata da A. Barbato, “L'Espresso”, 11 aprile 1965 [AP, 592]); “Non mi sento veneto e anche poco italiano”, dice a Riccardo Calimani (*La polenta e la mercanzia*, cit., p. 101).

<sup>131</sup> “viaggio molto o abito molto volentieri nella mia casa sul Piave [...]. Oltre sono uno straniero, un emigrato come tanti altri” (*Le guerre di Parise*, intervista curata da F. Colombo, “Tuttolibri”, 6 marzo 1976 [AP, 1349]).

<sup>132</sup> *Goffredo Parise racconta la sua vita*, “Novella”, febbraio 1966 [AP, 752].

<sup>133</sup> *Goffredo Parise*, intervista curata da O. Volta, “Horror”, [1971] [AP, 1147]; *Roma e Milano a faccia a faccia*, intervista curata da A. Spinosa, “CS”, 15 ottobre 1972 [AP, 1166]; *Un abbicci della vita*, intervista curata da C. Costantini, “Il Messaggero”, 6 novembre 1972 [AP, 1174].

<sup>134</sup> *Inviato speciale tra miseri e diseredati*, intervista curata da A. Andreoli, “Il Mondo”, 15 aprile 1976 [AP, 1367].

<sup>135</sup> *Un abbicci della vita*, intervista curata da C. Costantini, “Il Messaggero”, 6 novembre 1972 [AP, 1174].

Presentandosi come scrittore senza radici,<sup>136</sup> in continuo movimento tra realtà sociali eterogenee – dalla macchia in Indocina al Ritz di Parigi –, Parise implicitamente critica la prospettiva nazionale e apparentemente impegnata adottata dai colleghi.

Anche nelle interviste in merito alle corrispondenze di viaggio, l'autore insiste sulla necessità di *immergersi* al fine di capire una determinata società. La presenza sul campo del reporter è manifesta in un dibattito con l'ambasciatore della Nigeria a Roma circa lo stato secessionista del Biafra,<sup>137</sup> e in riflessioni su *Guerre politiche* del tipo “Io andavo lì, e guardavo, e descrivevo poi quello che vedevo, sentivo, provavo”<sup>138</sup>. Benché fondato su un orientamento politicamente neutro, un tale approccio realista susciterebbe sempre dei “vespai”<sup>139</sup> presso l'intelligenza nazionale. Parise non desiste tuttavia dal compito di testimone della Guerra Fredda, evidenziando di averne visitato i paesi simbolo USA, Cina e Vietnam:

– “Come ti venne la necessità di andare in Cina?” – “Dopo aver fatto un viaggio in America. Laggiù avevo visto cos'è una civiltà di massa. Perciò volevo vedere l'altra grande civiltà di massa esistente nel mondo. Sentivo l'importanza del confronto. Sono stato in Cina due mesi. Dopo, sono stato nel Vietnam. Anche per il Vietnam sentivo il bisogno di vedere personalmente, di sperimentare quella realtà senza interposta persona.”<sup>140</sup>

In un'altra occasione, dice di non ritenersi un “conoscitore” ma un mero “visitatore”<sup>141</sup> della Repubblica Popolare Cinese. È in questa veste che egli si reca nei paesi ‘ideologici’ del secondo dopoguerra, talvolta riportandone una visione orrenda (“sangue, cadaveri, piante silenziosi”), talaltra incontrandoci una “rivoluzione parlata”<sup>142</sup>. La sua smania di conoscenza si manifesta anche in un'intervista sulla Cina accanto a Ugo La Malfa, in cui Parise si rivolge al politico per ascoltare le sue impressioni ricavate dal recente viaggio in Oriente.<sup>143</sup> *Ex post*, l'autore vicentino non si sorprende perciò del carattere profetico

---

<sup>136</sup> *Ve lo ripeto: come genitori siamo un pessimo esempio*, intervista curata da G. Graziosi, “Domenica del Corriere”, 8 dicembre 1974 [AP, 1310]; *Goffredo Parise, sillabario di un naufrago*, intervista curata da M. Sorteni, “Domenica del Corriere”, 2 giugno 1984 [AP, 1666].

<sup>137</sup> “Ho visitato personalmente molti campi di profughi” (*Caino negro*, intervista curata da N. Ajello, “L'Espresso Colore”, 8 settembre 1968 [GP, p. 158]).

<sup>138</sup> *Il mio padrone sono io*, intervista curata da E. Rasy, “Panorama”, 29 marzo 1982 [AP, 1559].

<sup>139</sup> *Ma ho occhi e cervello e sufficiente esperienza*, intervista curata da A. Rosselli, “1999 Italia”, gennaio 1982.

<sup>140</sup> *L'odore casto e gentile della povertà*, intervista curata da M. Cancogni, “La Fiera Letteraria”, 22 agosto 1968 [AP, 945].

<sup>141</sup> *Goffredo Parise*, intervista curata da E. De Boccard, “Playmen”, aprile 1970 [AP, 1077].

<sup>142</sup> *Qualcosa che muore*, intervista curata da G. Parise, “L'Espresso”, 19 novembre 1972 [AP, 1181].

<sup>143</sup> “sono curioso di conoscere la sua [impressione], oggi, dopo nove anni che manco dalla Cina e non la vedo” (*La Malfa e Parise parlano della Cina*, “Corriere della Sera Illustrato”, 12 novembre 1977 [AP, 1448]).

dei propri reportage, da *Cara Cina* in poi: “La logica delle cose stava davanti agli occhi di tutti, moltissimi dei quali appannati dall’ideologia. [...] Ho sempre avuto la fortuna non di prevedere ma di vedere, nulla più”. Le ideologie avrebbero comportato appunto una “correzione d’ottica”<sup>144</sup> superflua, e talvolta anche nociva.

Parise non tralascia neppure di dare risalto alla *diversità* delle culture incontrate.<sup>145</sup> Il suo reportage cinese mira appunto a evidenziare la “lontananza non tanto strettamente politica, quanto ampiamente culturale”<sup>146</sup> dall’Italia, approccio certamente peculiare in un campo intellettuale soggetto a discussioni ideologiche. In Cina e a Cuba, lo scrittore avrebbe sempre tentato di guardare oltre il marxismo,<sup>147</sup> e in Biafra di capirne la “storia a sé, lontana, che non rientra in alcuno schema prestabilito”<sup>148</sup>. Presentando la propria carriera di reporter come una successione di diversità culturali e/o geografiche, Parise si dissocia esplicitamente da ciò che chiama “il problema politico che conta, l’unico che appassioni veramente il mondo”,<sup>149</sup> cioè la lotta tra capitalismo e comunismo. Sebbene questo altrove, già ridotto a una “striscia esigua”<sup>150</sup>, rischi di scomparire del tutto nella logica bipolare, l’autore è convinto che esso fornisca ancora spunti validi per leggere la realtà e per denunciare la prospettiva dicotomica della Guerra Fredda. Queste idee, già espresse negli articoli, vengono ulteriormente elaborate nelle interviste, dove si critica in modo particolare il manicheismo italiano. Anche nell’adottare il punto di vista dello straniero per presentare un’Italia *politicamente* divisa in due, e solo per questo rilevante sulla scena internazionale, il veneto si dimostra estremamente critico nei confronti di una cultura che, pur imitando la politica, rimane in essenza “paesana”:

---

<sup>144</sup> Parise: “Essere profeti? Niente di più facile...”, intervista curata da G. Nogara, “Il Tempo”, 1 febbraio 1980 [AP, 1518].

<sup>145</sup> Sarebbe anche importante la loro *imprevedibilità*: “mi piace anche viaggiare, si incontrano paesi e persone imprevedibili”, nota l’autore in un’intervista del 1981 (*Parise tra moralismo e paradossi, il “piacere” dello scrivere*, intervista curata da C. Fratelloni, “L’Ora”, 16 aprile 1981 [AP, 1541]).

<sup>146</sup> *Le soldatesse col cuore fragile*, intervista curata da S. Medici, “Novella 2000”, 23 ottobre 1966 [AP, 798].

<sup>147</sup> Cina sarebbe “un Paese che è molto lontano, di cui si conosce molto poco, di cui i costumi e gli usi, ancora oggi, nonostante sia un Paese comunista [...] sono per noi ancora un po’ bizzarri” (*La Malfa e Parise parlano della Cina*, “Corriere della Sera Illustrato”, 12 novembre 1977 [AP, 1448]), mentre a Cuba gli intellettuali italiani non “si accorgevano a parte il giudizio su Castro quanto [l’isola] era lontana da noi” (*Gli intellettuali, l’Italia, la crisi*, intervista curata da M. Pendinelli, “CS”, 22 novembre 1977 [AP, 1451]).

<sup>148</sup> *L’odore casto e gentile della povertà*, intervista curata da M. Cancogni, “La Fiera Letteraria”, 22 agosto 1968 [AP, 945].

<sup>149</sup> *Ibidem*. Parise ripete questa idea in *Inviato speciale tra miseri e diseredati*, intervista curata da A. Andreoli, “Il Mondo”, 15 aprile 1976 [AP, 1367].

<sup>150</sup> L’intervistato usa questo termine per descrivere l’Oriente, sineddoche di diversità culturale (*Goffredo Parise*, intervista curata da O. Volta, “Horror”, [1971] [AP, 1147]).

“La composizione politica del [nostro] paese, una maggioranza relativa cattolica a cui si contrappongono nove milioni di elettori comunisti, sono un vero libro giallo per le grandi potenze e anche per l’Europa. È il nostro prodotto politico che conta, non i nostri romanzi [...]. Questi sono prodotti locali, di paese, per paesani.”<sup>151</sup>

Lontano da casa, Parise è sempre stato in cerca di storie alternative ai “falsi modelli”<sup>152</sup> importati da altri intellettuali, che non fanno che confermare lo status quo italiano.

Per ribadire e giustificare la sua posizione eccentrica nel contesto sociopolitico degli anni Sessanta e Settanta, il giornalista insiste infine sull’*esperienza* acquisita all’estero e non sempre gradita dai colleghi. Così, racconta che i suoi “amici comunisti, in Italia, si arrabbiano quando dic[e] che i cinesi sembrano fatti apposta per il comunismo”<sup>153</sup> e che continua ad avere “moltissime riserve”<sup>154</sup> su entrambe le ideologie, basate sui viaggi in quasi tutti i paesi del blocco comunista, e nell’America in balia al capitalismo.<sup>155</sup> Parise contesta in seguito che il marxismo costituisca un’alternativa alla società occidentale, descrivendo il grigiore degli uffici visitati in Unione Sovietica, Cina e nei paesi satellite: “Un ufficio statale qualunque, a Mosca come ad Algeri,<sup>156</sup> a Bucarest, a Sofia, a Pechino, ad Hanoi, a Praga, a Tirana, è uguale sempre”<sup>157</sup>; “Perfino Cuba ha preso quel colore”<sup>158</sup>. Quantunque Parise esageri nel definire il ’68 una “fregnaccia”<sup>159</sup>, basandosi meramente sui miti comunisti senza valutare le conseguenze sociali dei movimenti studenteschi e operai per la storia dell’Europa, colpisce il bersaglio quando denuncia l’uso di ideologie per giustificare la violenza. In un’intervista del 1970, il letterato compiange che poco sia

---

<sup>151</sup> *Contro il potere?*, intervista curata da C. Stampa, “Epoca”, 31 maggio 1975 [AP, 1328].

<sup>152</sup> “Quante sciocchezze, quanti falsi modelli hanno impedito e ritardato l’analisi della realtà italiana?” (*Gli intellettuali, l’Italia, la crisi*, intervista curata da M. Pendinelli, “CS”, 22 novembre 1977 [AP, 1451]).

<sup>153</sup> *Che cosa vogliono le guardie rosse?*, intervista curata da N. Minuzzo, “L’Europeo”, 3 novembre 1966 [AP, 803].

<sup>154</sup> “avendo viaggiato in lungo e in largo in tutti i Paesi comunisti del mondo (salvo la Corea del Nord) ho, sulla pratica reale dell’ideologia comunista, moltissime riserve. Così ho moltissime riserve sull’infelicitissima vita americana” (*Sillabario dei sentimenti*, intervista curata da F. Sala, “Il Gazzettino”, 31 ottobre 1972 [AP, 1171]).

<sup>155</sup> “Io mi sono trovato a giudicare alternativamente, mi sono trovato qualche volta in due campi”, racconta in *Andando per guerre ho giocato la mia vita*, intervista curata da T. Chiaretti, “La Repubblica”, 29 febbraio 1976 [AP, 1346].

<sup>156</sup> L’Algeria decolonizzata stona in questo elenco di paesi comunisti.

<sup>157</sup> *Viaggiatore malinconico tra i guasti del mondo*, intervista curata da G. Ceronetti, “La Stampa”, 26 gennaio 1980 [AP, 1517]. L’autore dà un analogo elenco in *Io Parise, la mia Vicenza, le mie radici* (intervista curata da A. Bellini, “Il Giornale di Vicenza”, 15 settembre 1984 [AP, 1670]): “Ho visitato la Russia, in lungo e in largo. Sono stato ovunque, da Samarcanda alla Mongolia, fino alla Siberia. Ho girato tutti i Paesi comunisti: da Cuba all’Albania, da Budapest a Praga, da Hanoi a Berlino Est”.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> *Il mio padrone sono io*, intervista curata da E. Rasy, “Panorama”, 29 marzo 1982 [AP, 1559].

cambiato “da quel lontano intuito del 1949”, quando scrisse il romanzo *Il ragazzo morto e le comete*, ambientato tra le macerie della Seconda Guerra Mondiale:

“Troppe ho visto [...] di odio, di sotterranei o palesi rancori [...] troppe volte ho visto ripetersi l’atroce legge dell’aggressione [...]. Troppe volte ho visto non capire, non *circumspicere* l’umana fragilità [...]. Troppe volte vedo, ogni giorno, la volgarità, la violenza, la rabbia, la voracità animale [...]. Troppe volte.”<sup>160</sup>

Anche quest’ultima citazione dimostra che le risposte parisiene relative ai viaggi sono parallele alle concezioni spaziali reperite negli scritti giornalistici. La descrizione dello spazio, con le solite connotazioni di apolidia, immersione, diversità ed esperienza, allo scrittore intervistato consente di *confermare* le sue osservazioni sociopolitiche espresse originariamente su giornali e riviste.

Le interviste a Parise racchiudono infine diverse riprese delle strutture argomentative irregolari presenti nel lavoro giornalistico. Tra le *metafore*, si distinguono nuovamente i tre campi semantici di casa, scuola e chiesa: dal discorso sul protettivo “ombrello della famiglia”<sup>161</sup>, che nuoce alla curiosità individuale, all’immagine dell’Italia come “grande scolaresca passiva, [...] supina, priva di ogni senso critico”<sup>162</sup>, al “sapore di convento”<sup>163</sup> provato nella Cina della Rivoluzione Culturale. Di fronte al comunismo, che anche nelle interviste viene annoverato tra le religioni,<sup>164</sup> l’unica opzione per un ateo sarebbe, cioè, di lasciare chiuse le opere di Mao.<sup>165</sup> Tornano pure gli accenni al *latinorum*, cui stavolta si oppongono però “tanti Renzi manzoniani, che non hanno il coraggio di scocciarsi per quel che gli succede”<sup>166</sup>, le varianti “aria fritta”<sup>167</sup> e “aria che tira”<sup>168</sup>, e la parabola della

---

<sup>160</sup> Sono contro l’atroce legge dell’aggressione, intervista curata da R. Guerrini, “Il Dramma”, gennaio 1970 [AP, 1054]. Corsivo mio.

<sup>161</sup> Col silenzio ha riempito la mia vita di freddezza, intervista curata da G. Micali, “Oggi”, 14 settembre 1983 [AP, 1650]. È ancora più audace il ragionamento “se si vuole che i figli abbiano una curiosità verso l’esterno della famiglia è necessario che la famiglia sia repressiva” (*La violenza è il nostro dio*, intervista curata da R. Guerrini, senza testata, [1975] [AP, 1335]). Lo scrittore riprende la metafora della casa in *Goffredo Parise, sillabario di un naufrago*, intervista curata da M. Sorteni, “Domenica del Corriere”, 2 giugno 1984 [AP, 1666].

<sup>162</sup> Aiuto! Ci sta invadendo la cultura borbonica, intervista curata da S. Saviane, “L’Espresso”, 3 giugno 1984 [AP, 1667].

<sup>163</sup> Uno sterminato paese pieno di “putei e noni”, intervista curata da P. Santoro, “Domenica del Corriere”, 17 ottobre 1972 [AP, 1167]. La metafora religiosa appare anche in *Che cosa vogliono le guardie rosse?*, intervista curata da N. Minuzzo, “L’Europeo”, 3 novembre 1966 [AP, 803].

<sup>164</sup> Quel ragazzo non c’è più, intervista curata da A. Mongiardo, “Il Messaggero”, 29 dicembre 1980 [AP, 1536].

<sup>165</sup> “Era quasi una forma di ateismo non leggere quei libri” (*La Malfa e Parise parlano della Cina*, “Corriere della Sera Illustrato”, 12 novembre 1977 [AP, 1448]).

<sup>166</sup> Di Parise ce n’è uno, intervista curata da E. Siciliano, “Il Mondo”, 16 giugno 1972 [AP, 1159].



pecorella smarrita, inculcata (o almeno insinuata) da genitori,<sup>169</sup> sacerdoti,<sup>170</sup> e politici. L'autore si chiede giustamente perché l'animale solitario viene considerato "smarrito" mentre "in fondo, va a scoprire il mondo"<sup>171</sup>.

Il carattere irregolare di Parise risulta anche dai *ritratti* degli amici della generazione letteraria precedente: il "pazzo"<sup>172</sup> Comisso, il "matto"<sup>173</sup> Gadda o l'"inglese tradotto"<sup>174</sup> Moravia, nonché la "scimmietta scintillante"<sup>175</sup> Leo Longanesi. Tra gli esempi stranieri, occorre menzionare il nome di Hilaire Belloc – "storico per così dire 'outsider', almeno in Italia"<sup>176</sup> – e due casi scandalosi di qua e di là dalla cortina di ferro: *Lolita* di Vladimir Nabokov,<sup>177</sup> e il cinema del regista ungherese Miklos Jancso, "anche lui accusato nel suo paese di essere 'anarchico e individualista'"<sup>178</sup>. In confronto degli scritti giornalistici, le risposte di Parise agli intervistatori spiccano però soprattutto per la carenza di parenti culturali. Il suo "panorama letterario" si ridurrebbe cioè ad "alcuni amici che appaiono all'orizzonte"<sup>179</sup>; e durante la sua carriera letteraria non avrebbe avuto né maestri,<sup>180</sup> né continuatori, come si legge nell'ultima intervista da lui concessa:

<sup>167</sup> "Ideologia [...] per me vuol dire 'aria fritta'" (*Una cosa effimera che si chiama successo*, intervista curata da A. Scalabrin, "La Voce Repubblicana", 10 giugno 1975 [AP, 1329]).

<sup>168</sup> "La storia talvolta non è altro che un'aria che tira" (*Inviato speciale tra miseri e diseredati*, intervista curata da A. Andreoli, "Il Mondo", 15 giugno 1976 [AP, 1367]).

<sup>169</sup> "'Tu non devi andartene', gli dicono, 'perché, se esci dal branco, rischi...'" (*Col silenzio ha riempito la mia vita di freddezza*, intervista curata da G. Micali, "Oggi", 14 settembre 1983 [AP, 1650]).

<sup>170</sup> *Dopo la crisi: nuova cultura, nuova civiltà?*, intervista curata da M. Pendinelli, "CS", 25 febbraio 1978 [AP, 1463].

<sup>171</sup> *Credo soltanto nell'amore e nella natura*, intervista curata da G. Monticelli, "Epoca", 14 maggio 1982 [AP, 1584].

<sup>172</sup> Parise spiega: "Comisso mi ha insegnato l'arte, Moravia la vita" (*Vi racconto il mio abc*, intervista curata da O. Del Buono, "L'Europeo", 29 marzo 1982 [AP, 1558] e *Parise: non vado oltre la parola "solitudine"*, intervista curata da G. Nascimbeni, "CS", 15 marzo 1982 [AP, 1553]).

<sup>173</sup> *Di Parise ce n'è uno*, intervista curata da E. Siciliano, "Il Mondo", 16 giugno 1972 [AP, 1159].

<sup>174</sup> *Parise: una vita diversa*, intervista curata da L. Tornabuoni, "La Stampa", 22 gennaio 1982 [AP, 1549]. L'amico romano viene anche descritto come "l'uomo più candido e più intelligente che io conosca" perché "di statura internazionale" (*Goffredo Parise racconta la sua vita*, "Novella", febbraio 1966 [AP, 752]). Presso i contemporanei il realismo di Moravia riscuoterebbe tuttavia "tante antipatie" (*Quel ragazzo non c'è più*, intervista curata da A. Mongiardo, "Il Messaggero", 29 dicembre 1980 [AP, 1536]).

<sup>175</sup> *Vi racconto il mio abc*, intervista curata da O. Del Buono, "L'Europeo", 29 marzo 1982 [AP, 1558].

<sup>176</sup> *Inviato speciale tra miseri e diseredati*, intervista curata da A. Andreoli, "Il Mondo", 15 aprile 1976 [AP, 1367]. Anche Belloc sarebbe stato un "globetrotter" (*Andando per guerre ho giocato la mia vita*, intervista curata da T. Chiaretti, "La Repubblica", 29 febbraio 1976 [AP, 1346]).

<sup>177</sup> *Parise si annoia se non scrive*, intervista curata da A. Di Giacomo, "Il Tempo", 28 dicembre 1965 [AP, 733].

<sup>178</sup> *Sono contro l'atroce legge dell'aggressione*, intervista curata da R. Guerrini, "Il Dramma", gennaio 1970 [AP, 1054].

<sup>179</sup> *Tutto incominciò per amore*, intervista curata da C. Altarocca, "Il Resto del Carlino", 26 settembre 1972 [AP, 1164].

- “Verso quali scrittori italiani o stranieri si sente in debito? Anzi, ha dei debiti?”
- “Non credo. [...] Io non ho mai avuto un modello [...]”
- “Ma [...] scrittori che ha ammirato o ammira ne ha? E libri che porterebbe in capo al mondo?”
- “In capo al mondo non porterei nessuno.”<sup>181</sup>

Quando gli viene chiesto di parlare delle sue letture preferite, Parise talvolta replica che soltanto le opere di Lev Tolstoj lo risvegliano dalla noia quotidiana.<sup>182</sup> Anche se *Guerra e pace* ha certamente ispirato la poetica parisiense – in particolare la sua concezione della storia quale concomitanza di eventi –, in questo caso il riferimento al romanziere russo ottocentesco ha l'apparenza di una rinuncia alla letteratura nazionale contemporanea. Se le interviste contengono tutto sommato ben pochi ritratti letterari e artistici, i nomi proposti accennano quasi sempre al disagio dello scrittore nel campo.

Le interviste spesso contengono anche una dimensione *ironica*, che purtroppo non è facilmente accertabile in un corpus piuttosto ristretto e distinto dai testi originali. Con il lavoro giornalistico in mente, è tuttavia semplice riconoscere l'ironia in osservazioni circa la donna moderna che “tende sempre a sopraffare il maschio”<sup>183</sup>, o il “coraggio”<sup>184</sup> di Noam Chomsky che a Hanoi si interessava anzitutto degli studi di linguistica. Il tono ironico, evidente nell'immagine della polis di Sparta come “società ideale”<sup>185</sup>, altrove è però dubbio, come quando l'autore parla delle “razze degli stupidi”<sup>186</sup> all'interno di uno strano discorso semi-xenofobico. Che il confine tra verità, ironia e polemica sia esiguo,

---

<sup>180</sup> Ecco come Parise ricorda la stesura del romanzo d'esordio, in pieno neorealismo: “Il mondo si era aperto, ma la morale cattolica non mi appariva internazionale, ma soltanto italiana [...]. Lo avvertivo più a fiuto che per documentazione. Sotto questo aspetto [...] sentivo di *non avere maestri*” (*Parise: hanno spento le comete ora resta il nulla*, intervista curata da C. Della Corte, “Tuttolibri”, 28 settembre 1985 [AP, 1706]). Corsivo mio.

<sup>181</sup> Goffredo Parise, intervista curata da R. Enriquez, “Vogue”, settembre 1986 [AP, 1834].

<sup>182</sup> Partito Parise Italiano, “Panorama”, 23 novembre 1972 [AP, 1183]; *Lasciatemi mentire*, intervista curata da G. Neri, “Il Messaggero”, 27 agosto 1972 [AP, 1255].

<sup>183</sup> Parise tra moralismo e paradossi, il “piacere” dello scrivere, intervista curata da C. Fratelloni, “L'Ora”, 16 aprile 1981 [AP, 1541].

<sup>184</sup> “quando gli chiesi che impressione aveva del tutto, ebbe il coraggio di dirmi che gli studi di linguistica e semantica ad Hanoi erano molti elevati” (*Ma ho occhi e cervello e sufficiente esperienza*, intervista curata da A. Rosselli, “1999 Italia”, gennaio 1982).

<sup>185</sup> Parise tra moralismo e paradossi, il “piacere” dello scrivere, intervista curata da C. Fratelloni, “L'Ora”, 16 aprile 1981 [AP, 1541].

<sup>186</sup> *Quel ragazzo non c'è più*, intervista curata da A. Mongiardo, “Il Messaggero”, 29 dicembre 1980 [AP, 1536]. Stranamente, in quest'ultima fase della sua carriera alcune risposte di Parise rasentano il razzismo, per esempio in *Troppo spesso manca a Vicenza il coraggio di pensare in grande*, intervista curata da A. Trentin, “Il Giornale di Vicenza”, 26 settembre 1982 [AP, 1608] e in *Parise: “Salvo una cosa sola”*, intervista curata da A. Padalino, “Panorama”, 10 gennaio 1983 [AP, 1630].

risulta pure dal suo improvviso entusiasmo per i “tre bellissimi colori”<sup>187</sup> della bandiera italiana, in un periodo di forti tensioni ideologiche. L'apparente nazionalismo di Parise qui sembra però equivalere a una sottile presa di distanza dalla questione dell'impegno politico, riaccesa negli anni di piombo e intensificata dopo l'uscita del suo *Sillabario n. 1*. Il discorso del tricolore, che viene ripreso in parecchie interviste dell'autunno del 1972, evidenzia ulteriormente l'eccentricità dello scrittore-giornalista e delle sue opere.<sup>188</sup>

Il letterato intervistato riprende, infine, alcuni *paradossi* del suo tempo che aveva già denunciato su giornale, come il consumo di ideologie nella società del benessere,<sup>189</sup> e la pratica riformatrice di una dottrina rivoluzionaria come il marxismo.<sup>190</sup> Così ai “giovani consumatori politici distratti”, Parise ricorda che il detto “La guerra è la continuazione della politica con altri mezzi”<sup>191</sup> non è di Lenin, ma del militare Carl von Clausewitz – e dunque neutro in termini ideologici –, o osserva che a scuola egli aveva imparato che le barricate “servivano per appostarsi e sparare”<sup>192</sup> e non per organizzare manifestazioni. Le contraddizioni inerenti alla rivoluzione di stampo occidentale si manifestano anche nel ricordo di una conversazione (immaginaria?) con il generale nordvietnamita Giap:

“Contestazione [...]. Un giorno di primavera del 1969 ad Hanoi, il generale Giap mi disse: ‘Cosa fanno quei vostri studenti? Non studiano, fanno disordine, lordano i muri, come lo permettete? Questa è la prova della debolezza della vostra società’. ‘Ma lo fanno in nome del Vietnam’ ho detto. ‘Questo è gentile’ ha risposto.”<sup>193</sup>

Parise critica per di più il contrasto tra il desiderio di unicità degli intellettuali marxisti e il conformismo proprio alle società comuniste nel dire che “tutte le famose *vie nazionali al socialismo*” conducono a un analogo immobilismo sociale e politico, rappresentato da

<sup>187</sup> Di Parise ce n'è uno, intervista curata da E. Siciliano, “Il Mondo”, 16 giugno 1972 [AP, 1159].

<sup>188</sup> Per esempio in *Sillabario dei sentimenti*, intervista curata da F. Sala, “Il Gazzettino”, 31 ottobre 1972 [AP, 1171]; *Un abbicci della vita*, intervista curata da C. Costantini, “Il Messaggero”, 6 novembre 1972 [AP, 1174]; *Partito Parise Italiano*, “Panorama”, 23 novembre 1972 [AP, 1183].

<sup>189</sup> *Goffredo Parise spiega la sua Cina*, intervista curata da F. Escoffier, “Il Gazzettino”, 27 novembre 1969 [AP, 1006]; *Contro il potere?*, intervista curata da C. Stampa, “Epoca”, 31 maggio 1975 [AP, 1328].

<sup>190</sup> Gli scrittori cinesi, per esempio, “erano solo dei piccoli burocrati, impiegatini ipocriti” (*Che cosa vogliono le guardie rosse?*, intervista curata da N. Minuzzo, “L'Europeo”, 3 novembre 1966 [AP, 803]). In un'altra occasione, l'autore dice: “io sono contrario ai ‘movimenti’ in genere perché raramente si muovono” (*Essere in armonia con se stesso*, intervista curata da A. Gasparini, “La Fiera Letteraria”, [1973] [AP, 1266]).

<sup>191</sup> *Goffredo Parise*, intervista curata da E. De Boccard, “Playmen”, aprile 1970 [AP, 1077].

<sup>192</sup> *Tutto incominciò per amore*, intervista curata da C. Altarocca, “Il Resto del Carlino”, 26 settembre 1972 [AP, 1164].

<sup>193</sup> *Ibidem*.

uffici statali sempre identici.<sup>194</sup> Talvolta, anche la postura di Parise stesso è paradossale, come quando spiega di avere un proprio partito (“Io ho un solo poverissimo partito, di cui sono il solo segretario e il solo iscritto”<sup>195</sup>), o quando lueggia il suo atteggiamento rispetto agli “intellettuali” del ’68: “In me c’è un immenso rispetto per loro, ma nessun interesse”<sup>196</sup>. Un’altra citazione tratta dal corpus dimostra comunque come il gusto per il paradosso non conduca mai a una *negazione* del ruolo dello scrittore-giornalista nella società: dopo aver criticato con la solita logica elementare la proposta assurda di Sartre di sfamare il mondo attraverso la letteratura, Parise dice di preoccuparsi della distanza crescente tra la repubblica delle lettere e la realtà quotidiana.<sup>197</sup> La risposta prova che il veneto non si pronunciava tanto contro l’impegno sociale in generale, quanto contro le pretese di una certa sinistra che, in Francia, veniva capeggiata da Jean-Paul Sartre.

Con analoghe costruzioni personali, spaziali e argomentative, le interviste confermano insomma l’ethos autoriale ricostruito a partire dagli scritti giornalistici. Il parallelismo tra i due corpora colpisce in particolar modo in una risposta che, oltre a caratteristiche di persone, contiene anche virgolette ironiche e metafore spaziali adatte a visualizzare la distanza di Parise dalla intelligenza contemporanea:

“La maggior parte della gente è noiosa. Gli ‘intellettuali’ specialmente, io non li ascolto quasi mai. Non capisco nemmeno cosa dicono. Sento le loro parole, le loro voci come borborigmi. Quando ne ho abbastanza della serate romane finisce che mi ritiro in una casetta che mi sono costruito sul Piave, isolatissima [...]. Ma dopo un po’ [...] non posso fare a meno di rimettermi in giro. Perché sono anche molto sociale io, curioso della gente, curiosissimo. Mi piace vedere come la gente sta al mondo. Mi piace la gente autonoma, soprattutto [...]”<sup>198</sup>

La nostra analisi epistimale consente infine di far luce sul tanto discusso orientamento *politico* di Goffredo Parise. Nonostante presentazioni di sé come “persona notoriamente

---

<sup>194</sup> Somiglierebbero sempre a un “salottino di vecchio dentista con pochi clienti, i vasi polverosi, le riviste di dieci anni prima” (*Viaggiatore malinconico tra i guasti del mondo*, intervista curata da G. Ceronetti, “La Stampa”, 26 gennaio 1980 [AP, 1517]).

<sup>195</sup> *Partito Parise Italiano*, “Panorama”, 23 novembre 1972 [AP, 1183]. In un’altra intervista, Parise immagina una futura “dittatura pluripartitica” (*Contro il potere?*, intervista curata da C. Stampa, “Epoca”, 31 maggio 1975 [AP, 1328]).

<sup>196</sup> *Ma ho occhi e cervello e sufficiente esperienza*, intervista curata da A. Rosselli, “1999 Italia”, gennaio 1982.

<sup>197</sup> “la letteratura non può agire nella società al punto da sfamare tutti gli affamati del mondo” (*Goffredo Parise credeva che non avrebbe più scritto*, intervista curata da C. Costantini, “Il Messaggero di Roma”, 1 dicembre 1965 [AP, 722]).

<sup>198</sup> *Goffredo Parise*, intervista curata da O. Volta, “Horror”, [1971] [AP, 1147].

e stupidamente apolitica”<sup>199</sup> o scrittore “politicamente [...] disimpegnato”<sup>200</sup>, è possibile delineare un profilo ideologico che si discosta precisamente dal binomio destra-sinistra che per lungo tempo ha segnato la discussione capricciosa sul suo posizionamento. Già un errore tipografico di un giornalista di “Panorama”, che nel trascrivere un’intervista aveva scambiato “consumismo” e “comunismo”<sup>201</sup>, può aver influenzato la reputazione del vicentino. A quanto pare, Parise stesso non ha però cercato di chiarire gli equivoci, presentandosi sia come “conservatore”<sup>202</sup>, sia come “uomo di sinistra”<sup>203</sup>. Il suo rispetto per Enrico Berlinguer,<sup>204</sup> Giorgio Amendola (PCI),<sup>205</sup> e Carlo Ripa di Meana (PSI),<sup>206</sup> prova comunque che non si può parlare di un’avversione generale per i progressisti.

Una serie di colloqui curata da Mario Pendinelli per il “Corriere della Sera” nel 1977-1978 dimostra che la presunta apoliticità del vicentino assomiglia più a un’avversione per il dualismo DC-PCI che a un reale desiderio di anarchia.<sup>207</sup> Il rifiuto di votare, da egli

---

<sup>199</sup> *Basta col Carnevale*, intervista curata da I. Prandin, “Il Gazzettino”, 1 marzo 1986 [AP, 1731].

<sup>200</sup> *Parise: non vado oltre la parola “solitudine”*, intervista curata da G. Nascimbeni, “CS”, 15 marzo 1982 [AP, 1553]. “Fin da ragazzo non ho avuto che filippiche per questa storia del disimpegno”, sostiene in *Partito Parise italiano*, “Panorama”, 23 novembre 1972 [AP, 1183].

<sup>201</sup> Nell’intervista in questione, lo scrittore aveva espresso la sua paura per una futura vincita del *consumismo* anziché del *comunismo* (*Partito Parise italiano*, “Panorama”, 23 novembre 1972 [AP, 1183]). Successivamente, la redazione si è scusata per questo “errore tipografico che deforma gravemente il pensiero di Goffredo Parise” (“Panorama”, 30 novembre 1972).

<sup>202</sup> L’autodefinizione è però parzialmente ironica: “Io sono un conservatore e penso dunque che gli uomini si conservino, che cioè [...] restino sempre gli stessi. Da migliaia d’anni il cuore, il fegato, la milza dell’uomo non sono cambiati” (*Goffredo Parise*, intervista curata da O. Volta, “Horror”, [1971] [AP, 1147]).

<sup>203</sup> “Io sono un uomo di sinistra che per sinistra intende una cosa sola: opposizione” (*Venezia beota*, intervista curata da C. Marabini, “Il Resto del Carlino”, 4 ottobre 1975 [AP, 1332]). Quando cominciano a tramontare le ideologie politiche, l’autore denuncia inoltre la “nuova ideologia” del sentimentalismo in letteratura: “Temo, anzi, che bisognerà tornare a essere un po’ [...] di sinistra, quel tanto che basta per correggere la cretineria del tradizionalismo reazionario e fesso” (*Il mio padrone sono io*, intervista curata da E. Rasy, “Panorama”, 29 marzo 1982 [AP, 1559]).

<sup>204</sup> *La violenza è il nostro dio*, intervista curata da R. Guerrini, senza testata, [1975] [AP, 1335]. Parise aveva già lodato l’“inesorabile passione civile” del segretario del PCI in *Le facce dei politici*, “CS”, 11 agosto 1974 [VV, p. 103].

<sup>205</sup> “Sempre riflessione, realismo, mai ideologismo” (*Inviato speciale tra miseri e diseredati*, intervista curata da A. Andreoli, “Il Mondo”, 15 aprile 1976 [AP, 1367]).

<sup>206</sup> Si rinvia al discorso sulla Biennale del Dissenso in *Parise: “Una rivincita della ragione”*, intervista curata da F. Escoffier, “Il Gazzettino”, 20 novembre 1977 [AP, 1450].

<sup>207</sup> Si pensi fra l’altro al compromesso storico criticato in *La crisi del marxismo comincia nel ’68?*, “CS”, 4 gennaio 1978 [AP, 1455] e in *Dopo la crisi: nuova cultura, nuova civiltà?*, “CS”, 25 febbraio 1978 [AP, 1463].

stesso giustificato come rinuncia al mondo “antipoetico”<sup>208</sup> dei partiti politici, va anche letto alla luce dell’immobilismo politico degli anni di piombo. La dicotomia ideologica a livello internazionale – argomento di una conversazione con la neonata “Repubblica” – similmente induce l’autore a esclamare “insomma, abbiamo finito col parlare sempre di politica!”<sup>209</sup>. I partiti politici *esclusi* dalla logica bipolare sembrano infatti più confacenti alle idee di Parise che, in un’altra occasione, si autodefinisce “naturalmente liberale” e “laico”<sup>210</sup>. A parer suo, oltre al Partito Radicale,<sup>211</sup> anche il Partito Repubblicano Italiano di La Malfa rappresenta una voce alternativa in un campo dominato da democristiani e comunisti. In un’intervista doppia, il segretario del PRI asserisce pure di aver condotto “la stessa battaglia di Parise” contro le ideologie del secondo Novecento, e non tralascia di denotare “l’assenza di una cultura critica attiva”<sup>212</sup> in Italia.<sup>213</sup> Che Parise rappresenti piuttosto una ‘terza via’ intellettuale risulta anche dal dibattito su *Fascista* con Pasolini, Moravia, Marco Pannella (PR) e Riccardo Lombardi (PSI). In esso, il vicentino ridicolizza la critica del deputato socialista circa la mancanza di un “contrappunto” antifascista nel documentario di Naldini,<sup>214</sup> indica i pericoli di dittature come il fascismo, e dice di aver fede nelle abilità interpretative degli spettatori, “liberi” e dunque capaci di giudicare il regime senza ulteriori spiegazioni storiche: “Io credo profondamente e dolorosamente nella libertà”<sup>215</sup>. Le citazioni riportate dimostrano che la presunta irregolarità di Parise risiede in un posizionamento non certo apolitico, bensì esterno al dualismo ideologico, contrario alla polarizzazione, libero nella scelta di uomini e partiti politici, e critico nei confronti non solo di una classe politica ma anche, e soprattutto, di una intelligenza con essa compromessa.

---

<sup>208</sup> Parise non tralascia inoltre di osservare che durante le elezioni del 1972 “la sagra elettorale messa in piedi dai partiti era vergognosa” (*Di Parise ce n’è uno*, intervista curata da E. Siciliano, “Il Mondo”, 16 giugno 1972 [AP, 1159]).

<sup>209</sup> *Andando per guerre ho giocato la mia vita*, intervista curata da T. Chiaretti, “La Repubblica”, 29 febbraio 1976 [AP, 1346].

<sup>210</sup> *Sillabario dei sentimenti*, intervista curata da F. Sala, “Il Gazzettino”, 31 ottobre 1972 [AP, 1171].

<sup>211</sup> Il PR non viene menzionato nelle interviste, ma il nome di Pannella appare in diversi scritti giornalistici di Parise, tra cui *Caro Pannella, un video come il nostro non vale la tua vita*, “CS”, 3 maggio 1976 [AP, 1371].

<sup>212</sup> *Gli intellettuali, l’Italia, la crisi*, intervista curata da M. Pendinelli, “CS”, 22 novembre 1977 [AP, 1451].

<sup>213</sup> Da parte sua, Parise loda la “battaglia ideale” (*Ibidem*) e “l’occhio della realtà” di La Malfa (*La Malfa e Parise parlano della Cina*, “Corriere della Sera Illustrato”, 12 novembre 1977 [AP, 1448]); stima pure il lavoro di Bruno Visentini del PRI (*Basta col Carnevale*, intervista curata da I. Prandin, “Il Gazzettino”, 1 marzo 1986 [AP, 1731]).

<sup>214</sup> “impossibile trovare un filmato su Antonio Gramsci che scrive le lettere dal carcere” (*Vergognarsi o no?*, intervista curata da S. De Andreis, “Panorama”, 24 ottobre 1974 [AP, 1302]).

<sup>215</sup> *Ibidem*. In un’altra intervista, Parise ripete che i “cervelli delle masse [...] sono pronti ad accettare una certa realtà” (*Sedotti dal nero?*, intervista curata da G. Gallo e E. Granzotto, “Panorama”, 9 ottobre 1975 [AP, 1333]). In entrambe le interviste, Pasolini si trova d’accordo con il nostro autore.

## 9.2.2 Una costruzione polifonica

Finora la nostra analisi si è concentrata sull'ethos autoriale costruito da Parise stesso in articoli e interviste. In realtà, la sua immagine presso il pubblico viene anche plasmata da altri attori nel campo letterario-intellettuale: critici, editori, intervistatori, colleghi. Che il carattere retorico di uno scrittore sia sempre un lavoro collettivo viene illustrato a meraviglia dalle conversazioni pubblicate su giornali e riviste. Il caso Parise dimostra che l'immagine irregolare offerta dagli intervistatori può pure prendere il sopravvento sulla presentazione di sé autoriale nelle opere.

Nelle interviste l'ethos e l'orientamento di un autore vengono condizionati non solo dalle sue risposte, ma anche dalla sua collocazione accanto ad altre figure pubbliche,<sup>216</sup> e dal discorso introduttivo del giornalista. Introducendo Parise come “anticonformista e controcorrente”<sup>217</sup>, e pure assai sorprendentemente come “camp”<sup>218</sup>, lo si incasella fin da principio in una categoria eccentrica. Il potere dell'intervistatore è altrettanto ovvio in un'intervista sulla “Domenica del Corriere” del 1974, in cui la postura dello scrittore ozioso e polemico viene data come premessa alla conversazione vera e propria:

In letteratura, in arte, nel cinema, c'è oggi una generazione di uomini, diciamo fra i quaranta e i cinquant'anni, che, *apparentemente*, sono seduti in comode poltrone, abitano belle case borghesi, vivono in ambienti confortevoli. Uomini coccolati nei salotti. Soddisfatti? Tutt'altro. Appena possono mordono. [...] Il loro modo più comune di protestare, per una scelta politica o morale, o, semplicemente, per caratteristiche di natura, è quello di andare sempre controcorrente. Sono tutti in qualche modo ‘scandalosi’. Fanno notizia, attirano l'attenzione. Dicono quello che nessuno si aspetta. Gridano bianco mentre il coro canta nero, o viceversa. Sono disubbidienti specialmente alla regola, così diffusa in questo Paese, che si debba

<sup>216</sup> L'invito a un dibattito con Amendola, La Malfa o Pasolini per esempio probabilmente prevedeva già una certa (op)posizione di Parise.

<sup>217</sup> *La violenza è il nostro dio*, intervista curata da R. Guerrini, senza testata, [1975] [AP, 1335].

<sup>218</sup> *Di Parise ce n'è uno*, intervista curata da E. Siciliano, “Il Mondo”, 16 giugno 1972 [AP, 1159]. Sorprende però l'associazione di Siciliano con la letteratura *camp* teorizzata da Susan Sontag, intellettuale americana che si oppone diametralmente a Parise. Si pensi, in particolare, al suo diario nordvietnamita in sintonia con le idee della Nuova Sinistra statunitense: “I found [...] North Vietnam to be a place which, in many respects, *deserves to be idealized*” (*Trip to Hanoi*, in Ead., *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1969, p. 259). All'inizio degli anni Ottanta il famoso ‘pentimento’ di Sontag, riassunto nella frase “comunismo è fascismo”, viene duramente criticato da Parise: “Si tratta della solita operazione di *attualismo politico*. Quello che mi fa rabbia è che i nostri giornali considerino queste cose delle scoperte: ma se noi le sappiamo da tanto tempo [...]!” (*Parise ovvero l'eleganza è frigida*, intervista curata da G. Massari, “Il Giornale”, 14 marzo 1982 [AP, 1551]).

per forza essere conformisti, adeguarsi, fare dire pensare quello che fanno dicono pensano gli altri.<sup>219</sup>

Anche prescindendo dal ruolo degli interlocutori – che presentano l'autore, anticipano le sue reazioni, gli pongono domande, o contestano le sue idee –, le interviste sono più problematiche del corpus primario per determinare l'ethos autoriale. È infatti possibile che le parole originali siano state *modificate* dall'intervistatore durante la stesura, come dimostra una conversazione raccolta da Lietta Tornabuoni per "La Stampa" e in seguito smentita da Parise. In questa intervista, intitolata *Il convertito*, si ipotizza per l'appunto una conversione del vicentino dalla sinistra – con il cosiddetto "estatico trasporto" nei confronti del maoismo descritto in *Cara Cina* – alla destra, testimoniata dal disimpegno del *Sillabario* n. 1, e dalle interviste rilasciate nello stesso periodo. Oltre al discorso sulla bandiera italiana, sugli alberghi di lusso (cfr. sopra) e sulla passione della caccia, Parise in questo caso avrebbe riconosciuto: "Va ben, sono reazionario [...]. Me lo dicono tutti. Ma che ci posso fare, se sono reazionario?"<sup>220</sup>. Benché negata dallo scrittore stesso,<sup>221</sup> la dichiarazione polemica ha dato luogo a una quantità di reazioni da entrambe le schiere ideologiche, ulteriormente alimentate da Parise nei mesi di ottobre e novembre 1972.<sup>222</sup> L'equivoco circa il suo spostamento permane per ben due anni, conferendogli etichette da "comunista" e "marxista" a "fascista"<sup>223</sup>, nonché un'interpretazione erronea del suo percorso letterario e intellettuale. Prima di iniziare una conversazione con l'autore nel novembre 1973, Costanzo Costantini riassume il "caso Parise" come segue:

Goffredo Parise [...] è infuriato. Da circa un anno è oggetto di attacchi duri, pesanti, talora feroci. Questi attacchi hanno avuto inizio dacché ha pubblicato "Sillabario n. 1.", o [...] a seguito delle dichiarazioni da lui rilasciate in occasione dell'uscita del libro. Prima di allora, cioè sino alla pubblicazione di "Il crematorio di Vienna" (1969), veniva considerato pressoché unanimemente uno scrittore impegnato, schierato su posizioni ideologiche e politiche molto avanzate [...]. Oltre i romanzi, tra i quali figurava in primo luogo "Il padrone" (1964) [sic], ne facevano fede i suoi *reportages*

---

<sup>219</sup> *Ve lo ripeto: come genitori siamo un pessimo esempio*, intervista curata da G. Graziosi, "Domenica del Corriere", 8 dicembre 1974 [AP, 1310].

<sup>220</sup> Tornabuoni aggiunge: "Isolato tra gli scrittori italiani, quasi tutti di sinistra, Goffredo Parise non si sente affatto a disagio" (*Il convertito*, intervista curata da L. Tornabuoni, "La Stampa", 26 ottobre 1972 [AP, 1169]).

<sup>221</sup> "lui nega di averla mai pronunciata" (*Partito Parise Italiano*, "Panorama", 23 novembre 1972 [AP, 1183]). "Quando [sic] alle mie dichiarazioni, vere o presunte, la più parte false, ne ho abbastanza", dice Parise in *A sinistra con sentimento*, intervista curata da C. Costantini, "Il Messaggero", 8 novembre 1973 [AP, 1261].

<sup>222</sup> Le "interviste provocatorie" sono state ricordate da Paolo Petroni in *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, cit., p. 13.

<sup>223</sup> *Ve lo ripeto: come genitori siamo un pessimo esempio*, intervista curata da G. Graziosi, "Domenica del Corriere", 8 dicembre 1974 [AP, 1310].



sulla Cina, sul Vietnam e sul Ghana [sic]. Dopo di allora, è stato *accusato di essersi spostato a destra*, di aver ripudiato il suo passato, di esser diventato un reazionario o un conservatore.<sup>224</sup>

L'ethos delineato in questo brano si oppone quasi diametralmente alla presentazione di sé irregolare, ma in fondo stabile – come scrittore solitario, viaggiatore spregiudicato e intellettuale indipendente – sviluppata da Parise lungo la sua carriera giornalistica e da noi esaminata nei Capitoli 6-8. L'immagine del convertito plasmata da Costantini e altri non corrisponde dunque *né* con l'ethos creato dal vicentino, *né* con il suo orientamento politico,<sup>225</sup> e si basa inoltre su una lettura sbagliata delle sue opere.<sup>226</sup>

La reputazione di Parise non è stata soltanto condizionata dai suoi intervistatori, ma anche dalle repliche di altri intellettuali alla 'polemica' da lui creata. La conversazione con Tornabuoni, per esempio, da Giorgio Bocca di "Il Giorno" è stata interpretata come salita "sull'arca salvatrice del disimpegno"<sup>227</sup> imperdonabile per un inviato speciale che solo alcuni anni prima avrebbe provato ammirazione per il maoismo. Maurizio Ferrara su "l'Unità" critica in modo simile il "qualunquistico disprezzo" di Parise e lo ritiene un "intellettuale abbastanza provinciale"<sup>228</sup> dimentico della lezione di Gramsci. Accorrono in difesa del vicentino Alberto Moravia, che sul "Corriere" denuncia la politicizzazione dell'intelligenza,<sup>229</sup> Ferdinando Virdia che rivendica l'autonomia della letteratura,<sup>230</sup> e perfino il "compagno" Renato Guttuso che propone di chiudere la discussione.<sup>231</sup>

La polemica del 1972 illustra quanto l'ethos autoriale sia soggetto alle idee di *altri* attori culturali e alla stessa configurazione del campo letterario. Il problema del (dis)impegno sollevato dopo le interviste a Parise svela un campo in gran parte diviso tra progressisti e tradizionalisti, almeno nell'ottica di intervistatori, critici militanti e colleghi schierati

---

<sup>224</sup> *A sinistra con sentimento*, intervista curata da C. Costantini, "Il Messaggero", 8 novembre 1973 [AP, 1261]. Corsivo mio. L'intervistatore nota che Parise è pure stato paragonato ad Armando Plebe, filosofo marxista convertito al fascismo.

<sup>225</sup> Ironico è anche il fatto che le etichette di "conservatore" e "reazionario" vengano ripescate qualche giorno dopo la pubblicazione del primo reportage cileno, in cui Parise si era mostrato critico nei confronti del regime di Pinochet (*Nel grande silenzio del Cile*, "CS", 1 novembre 1973 [O2, pp. 971-983]).

<sup>226</sup> Sorprendono anche i riferimenti erronei all'anno di pubblicazione di "Il padrone" (del 1965) e al reportage africano (sul Biafra).

<sup>227</sup> Giorgio Bocca, *Il romanziere da diporto*, "Il Giorno", 29 ottobre 1972 [AP, 1170].

<sup>228</sup> Maurizio Ferrara, *Il letterato e la politica*, "l'Unità", 24 novembre 1972 [AP, 1184].

<sup>229</sup> "tra intellettuale e politico non c'è più differenza" (Alberto Moravia, *Differenza tra artista e intellettuale*, "Corriere della Sera", 5 novembre 1972 [AP, 1173]).

<sup>230</sup> Ferdinando Virdia, *Uno scrittore è uno scrittore*, "La Fiera Letteraria", 26 novembre 1972 [AP, 1186].

<sup>231</sup> "Intanto è ovvio che la cultura e l'arte sono sempre il frutto di un impegno con la realtà" (Renato Guttuso, *Impegno e non impegno*, "l'Unità", 30 gennaio 1973 [AP, 1224]).

dall'una o dall'altra parte. Anche le recensioni pubblicate su quotidiani e periodici di un preciso orientamento ideologico hanno certamente contribuito alla polifonia 'etica'.<sup>232</sup> È all'interno di questa logica dicotomica che l'autore vicentino ha dovuto fare i conti con il suo *ethos* "préalable" (cfr. Capitolo 1), talvolta simile alla propria presentazione di sé, tal'altra divergente o deformato.

## Conclusioni

Il paratesto genettiano serve da "soglia" non solo al testo stesso, ma anche al carattere autoriale in esso proposto. La polifonia paratestuale, cui contribuiscono editori, critici, giornalisti e scrittori, condiziona per di più l'*ethos* costruito dallo scrittore fornendone una variante più o meno affine. La rumorosità del campo letterario novecentesco, che è progressivamente dominato dai media di massa, dimostra quanto l'immagine autoriale dipenda da questo contesto storico. Invece di costituire una categoria letteraria stabile, anche l'etichetta di "irregolare" rispecchia la composizione di un ambiente culturale in cui lo stesso concetto di "regolarità" è soggetto a variazioni.

In Parise, il paratesto autoriale rimette in scena il personaggio eccentrico presentato negli scritti giornalistici. Gli indizi epitestuali aiutano inoltre a *capire* la sua irregolarità e ad *attenuarne* la portata. La diversità del vicentino risiede precisamente nel suo essere difficilmente collocabile in un campo letterario-intellettuale diviso fra destra e sinistra, in cui persiste la questione dell'impegno. Per molto tempo, il suo orientamento atipico è tuttavia stato malinteso da altri attori nel campo, conducendo a un amalgama di *ethè* che andrebbero investigati in ulteriori ricerche.

---

<sup>232</sup> Resta da fare un'analisi delle recensioni delle opere di Parise, esclusa dalla nostra ricerca incentrata sulla figura autoriale. Gran parte della critica parisiense coeva è stata raccolta nell'Archivio Parise.

## Conclusione

### L'impegno controcorrente di Parise

*La libertà è sempre unicamente la libertà di chi la pensa diversamente.*<sup>1</sup> – Rosa Luxemburg

“Comporta infatti una notevole differenza, in rapporto alla persuasione [...], il fatto che l'oratore si mostri con certe qualità”<sup>2</sup>, nota Aristotele nella seconda parte della *Retorica*. Le nostre riflessioni iniziali sul valore del concetto di “ethos”, o carattere del locutore, in letteratura hanno condotto a una considerazione complessiva del testo letterario in cui rientrano molteplici attori, motivazioni e modalità. L'attenzione si è presto spostata dal persistente dibattito teorico sulla ‘presenza’ autoriale a fattori determinanti quali il contesto culturale, il genere letterario e le costruzioni testuali attinenti all'indole di chi scrive. Il nostro esame della figura dello “scrittore irregolare”, eletta a *case study* per le sue proprietà ben circoscritte e stereotipiche, ha consentito di chiarire la relazione tra presentazione caratteriale e discorso critico del letterato attraverso la nozione chiave di persuasione retorica. I risultati ottenuti dalla prima indagine esauriente degli scritti giornalistici del presunto “irregolare” Goffredo Parise forniscono numerosi spunti per ulteriori ricerche, impennate sia sugli incroci tra retorica e letteratura, sia sull'attività letteraria e intellettuale dello scrittore vicentino.

L'ethos autoriale, inteso nel senso più ampio del termine, ovvero come immagine dello scrittore reperibile nel testo, è uno strumento particolarmente pertinente agli studi di letteratura in quanto stimola un approccio combinatorio di testo e contesto. L'obiettivo dello studio ‘etico’ è di comprendere come e perché un simbolico retore sul foro cerchi

---

<sup>1</sup> Rosa Luxemburg, *La rivoluzione russa. Un esame critico*, introduzione di R. Maccari, traduzione di L. Amodio, Bolsena, Massari, 2004, p. 79. In *Guerre politiche*, Parise cita la teorica marxista (*La vita che palpita alla macchia*, “CS”, 6 luglio 1970 [GP, p. 239]).

<sup>2</sup> Aristotele, *Retorica*, cit., pp. 144-145.

di comunicare la sua visione del mondo mediante una adeguata caratterizzazione, e ciò non in un vuoto socioculturale, ma su un determinato mercato delle idee. Per giungere a una conoscenza approfondita del quadro storico-letterario, la ricerca retorica è stata completata, oltre che con il termine discorsivo di “presentazione di sé”, con l’idea di un “posizionamento” nel campo letterario. Con questi strumenti, lo studioso percepisce lo scrittore quale agente in uno spazio in cui interagiscono letteratura e critica, editoria e stampa, superando di fatto il livello testuale. La combinazione di Aristotele e Bourdieu, di retorica antica e sociologia novecentesca, consente di considerare simultaneamente la creazione e la ricezione del testo letterario e di pervenire a una soddisfacente ipotesi di intenzione riguardante il carattere costruito dall’autore.

Se si concepisce il campo letterario come uno “spazio dei possibili” in cui l’autore si muove e si presenta, bisogna anzitutto conoscere le particolarità, i contorni e i dintorni del campo scelto come oggetto di studio. La repubblica delle lettere si definisce sempre in rapporto ad altri campi della società, con cui essa si scontra, si intona o si fonde. Per capire la costituzione del campo letterario italiano del secondo Novecento, ad esempio, è necessario prendere in esame non soltanto il clima intellettuale nazionale, ma anche l’influenza di una Guerra Fredda battezzata “culturale”. Il posizionamento del letterato si trasforma allora in un orientamento, termine che accentua la dimensione ideologica senza dover rinunciare alla connotazione di movimento. Ogni campo letterario dispone così di variabili culturali a partire dalle quali si devono misurare il carattere autoriale e la relativa visione del mondo. Il contesto storico chiarisce appunto il nesso tra retorica ed etica, vale a dire l’insieme di norme, idee e convinzioni che si plasmano nella mente dell’autore.

Le espressioni testuali dell’ethos autoriale risultano altrettanto eterogenee. Che esse dipendano largamente dal genere letterario in questione, è stato dimostrato dal nostro corpus ibrido di “giornalismo letterario” all’italiana, in cui si uniscono narrativa breve, scrittura di viaggio, saggistica e critica letteraria e artistica. Data la libertà formale, allo scrittore-giornalista del secondo dopoguerra è per esempio consentito di esprimersi in prima persona e di dare risalto alla propria presenza fisica, nonché di cedere il posto a un narratore più o meno riconoscibile. Talvolta il suo ethos è dato per scontato, talaltra va letto tra le righe. L’interesse del genere giornalistico non risiede però soltanto nella ricchezza di sottogeneri, ma anche nel rapporto esplicito tra autore e campo letterario in cui opera. Il lavoro giornalistico dei letterati, pratica diffusa nel ventesimo secolo, in fondo non pare tanto un’uscita dal campo tradizionale, in cui predominano l’opera e la forma romanzo, quanto la continuazione di un discorso culturale e sociale su un mezzo di comunicazione alternativo.

La varietà del corpus ha inoltre consentito di arricchire l’attuale metodologia ‘etica’ di criteri non più unicamente concentrati sui pronomi personali. La notevole presenza testuale dello scrittore-giornalista si riflette anzitutto nelle diverse rappresentazioni di (rapporti tra) persone, tra cui si annoverano strategie autofinzionali, descrizioni di alter

ego, giochi tra prota- e antagonisti e costruzioni impersonali. L'informazione spaziale e temporale, contenuta nella presentazione autobiografica, nell'immersione del reporter e nei cronotopi narrativi, contribuisce ugualmente alla formazione dell'ethos autoriale. Parecchie figure retoriche racchiudono vere e proprie strutture argomentative idonee a precisare il carattere e il posizionamento del letterato tramite un'azione comparativa e/o oppositiva. Dal singolo articolo al macrotesto, il peritesto dello scritto giornalistico fornisce indizi circa la figura autoriale, e l'epitesto infine rivela le specificità del campo letterario in cui agisce. In quanto combinazione di indagini narrative, spaziotemporali, argomentative e paratestuali, questa metodologia punta ad ampliare l'attuale campo di applicazione dell'ethos letterario e a stimolare nuove ricerche sulle costruzioni testuali attinenti al carattere retorico dello scrittore, irregolare e non.

Per quanto riguarda la questione dell'irregolarità, andrebbero studiate le variazioni storiche, geografiche e formali inerenti a questo topos a partire da determinati 'casi' di scrittori catalogati come non regolari, al fine di applicare ed estendere l'attuale quadro metodologico incentrato sui concetti di distanza e diversità. Inoltre, occorre verificare se la partizione della presente tesi sia pertinente allo studio di figure autoriali dotate di caratteristiche diversamente connotate, vale a dire se le diverse espressioni 'etiche' da noi individuate superano la categoria dello "scrittore irregolare"; necessita di maggior approfondimento anche il problema della polifonia 'etica', a cui contribuiscono diverse voci nel campo. Illustrando il valore di uno strumento come l'ethos per l'esame di testi esclusi dai generi del discorso tradizionali – giudiziario, deliberativo ed epidittico –, la ricerca ha comunque aperto la strada ad altri approcci interdisciplinari. La discussione del logos e del pathos, i due altri modi di persuasione della teoria aristotelica, potrebbe così condurre a una migliore comprensione del discorso letterario e sociale dell'autore, completando la tripartizione comunicativa di mittente, messaggio e destinatario.<sup>3</sup>

Oltre a provare il valore aggiunto del concetto di "ethos" negli studi letterari, la nostra ricerca ha anche messo in luce un Goffredo Parise per molti versi 'inedito'. Inesplorato era innanzitutto il suo lavoro giornalistico, un insieme complesso di articoli raccolti in volume e scritti sparsi, inclusi nei Meridiani o rimasti nei due Archivi Parise a Ponte di Piave e a Roma. Il materiale archivistico, che consta di circa 200 articoli, desta interesse per il legame con gli scritti giornalistici già noti e per l'offerta di nuove prospettive. La narrativa breve, prima ridotta alle raccolte di *Il crematorio di Vienna*, *Sillabari* e *Lontano* o relegata ai margini delle *Opere*, è stata completata con racconti di rilievo come *Prudenti e imprudenti*. Alle corrispondenze di viaggio *Cara Cina*, *Guerre politiche*, *New York*, *L'eleganza è frigida*, si sono aggiunti parecchi reportage da altri paesi immersi nella logica bipolare

---

<sup>3</sup> Pertinente la recente indagine sul valore del pathos nella filosofia antica proposta da Silvia Gullino in *Pathos*, con prefazione di C. Rossitto, Milano, Unicopli, 2014.

della Guerra Fredda. La saggistica parisiense, finora soltanto nota grazie a una raccolta risalente al secolo scorso, *Verba volant*, è stata ampliata con articoli cruciali quali *Arte e politica* e *Piccoli Freud*, e anche la critica d'arte contenuta in *Artisti* si accompagna ormai a decine di recensioni letterarie e artistiche raccolte e non. La compilazione del corpus ha svelato quanto fosse intensa la collaborazione del vicentino al "Corriere della Sera", nonché quale sia il peso degli articoli pubblicati a cavallo degli anni Sessanta e Settanta nella formazione del suo ethos.

Era irregolare Parise? Le 576 componenti del nostro corpus dimostrano in ogni caso che nel presentarsi lo scrittore-giornalista veneto fa leva sul filtro della distanza al fine di accentuare la propria diversità. Le costruzioni personali, contenenti presentazioni in prima persona, ma anche descrizioni di personaggi inventati e conversazioni riportate dall'estero, insistono su almeno cinque qualità umane giudicate essenziali e in qualche modo devianti, anomale: il candore, la curiosità, la solitudine, l'ozio e la libertà. Questo ethos pluriforme si rinvigorisce a sua volta in una concezione spaziotemporale fondata sull'opposizione tra vicinanza e lontananza, da presentazioni di sé come apolide e *puer senex* a testimonianze del reporter sul campo, fino a cronotopi narrativi alternativi alla società italiana contemporanea. L'alterità dello scrittore-intellettuale traspare pure da una struttura argomentativa come la metafora, idonea a denunciare il conformismo di colleghi-scrittori attraverso immagini di case, scuole e chiese, nonché dal contrasto tra ritratti benigni di parenti letterari eccentrici e caricature derisorie di importanti figure storiche. Infine anche il sottotesto di ironia, usato per stroncare il vocabolario altrui, e l'occasionale ragionamento paradossale, intento a svelare le inconsistenze nel dibattito politico, ribadiscono lo statuto di "outsider" di Goffredo Parise. L'etichetta di "scrittore irregolare" viene riconfermata lungo l'itinerario dal testo originale apparso su giornale o rivista alla pubblicazione in raccolta grazie al peritesto autoriale di titoli e prefazioni, mentre l'epitesto delle interviste dà luogo a conferme o smentite dell'ethos iniziale.

L'interpretazione di questi dati testuali eterogenei non è univoca. Così è ovvio che il discorso "irregolare" traduce il reale disagio dello scrittore-uomo nella società, disagio inizialmente segnato dalla sua nascita illegittima e gradualmente aumentato nell'Italia 'sbandata' del miracolo economico e degli anni di piombo. La nostra analisi ha tuttavia chiarito che le presentazioni parisiense comportano anche una dimensione retorica, per l'appunto 'etica' o caratteriale, con cui l'autore giustifica la sua posizione marginale nel campo letterario del secondo dopoguerra. L'irregolarità risiede allora prevalentemente nel discorso 'non allineato' di Parise, vale a dire nella sua opposizione al contenimento ideologico della prima Repubblica Italiana, diviso tra conservatorismo democristiano e opposizione comunista, e per estensione della Guerra Fredda culturale tra capitalismo e marxismo. Diversamente dal problematico incasellamento di altri letterati per motivi di forma o stile, l'alterità parisiense va infatti letta alla luce di una spaccatura altamente concettuale tra Occidente tradizionale e alternative comuniste, condivisa da gran parte dell'intelligenza nazionale. L'opposizione ideologica non era ovviamente l'unica linea

divisoria del campo letterario postbellico, ma invece di indebolire la nostra tesi questa restrizione prova *a fortiori* che l'ethos autoriale è una costruzione retorica: serve cioè a trasmettere le convinzioni personali del locutore, nel caso specifico l'opinione di Parise riguardante la dicotomia tradizionalismo-progressismo in letteratura.

Tutto considerato lo studio 'etico' del lavoro giornalistico parisiense ha anche fornito la prima visione d'insieme del percorso intellettuale del vicentino, prendendo in esame un arco di quasi quarant'anni e focalizzando l'attenzione al contempo sulle motivazioni e sulle modalità della sua scrittura. Che l'ethos non sia che uno dei modi di persuasione aristotelici risulta dalle idee chiave del Parise intellettuale elencate in seguito, che sono sostenute, oltre che dal carattere autoriale esaminato in questo volume, da costruzioni testuali provenienti dall'ambito del logos e del pathos. Il nostro campione dimostra che tutte le parti della triade retorica contribuiscono alla giustificazione dell'orientamento singolare di Parise, ovvero che l'ethos costituisce una sola parte di un discorso retorico più ampio. La rassegna rivela pure che, prescindendo dai generi giornalistici impiegati, il suo discorso "irregolare" su letteratura e società si sviluppa sempre in rispetto a una precisa regolarità incarnata dal centro intellettuale.

1. *Tempi lunghi*. Dai cicli biologici di *Sillabari* e *Lontano*, alla tradizione secolare cinese riportata in *Cara Cina*, Parise promuove una visione del mondo meno contingente delle prospettive storiche e attuali adottate da molti intellettuali coetanei. La "lotta di classe" marxista, conseguenza della rivoluzione industriale, viene scartata e sostituita con una perenne "lotta per l'esistenza" di origine darwiniana, incentrata sull'individuo anziché su precise categorie sociali. Oltre che a *L'origine della specie* di Darwin, trattato presente in diverse edizioni nella biblioteca personale di Parise, la concezione dei "tempi lunghi" pare anche aderire alla storiografia ideata dalla scuola delle *Annales*, benché manchino prove in questa direzione. Per chiarire l'ispirazione scientifica della sua poetica, Parise non evidenzia soltanto la presenza casuale del proprio "io" o l'esistenza fugace dei suoi protagonisti più o meno autobiografici, ma fa anche leva su aspetti inerenti al logos, tra cui l'argomento di essenza fondato sull'idea di stabilità umana.<sup>4</sup>

2. *Chiarezza*. La denuncia parisiense del culto dell'attualità, che andrebbe a detrimento di riflessioni letterarie sul comportamento umano universale, torna anche nel discorso sul linguaggio, in cui si criticano le ricercatezze stilistiche proprie al clima culturale del secondo dopoguerra. Rispetto ad altri scrittori-giornalisti della sua generazione, Parise opta effettivamente per uno stile elementare e accessibile, con pochi tratti "letterari"<sup>5</sup>. L'essenzialità linguistica fa spicco nella serie polemica dei *Sillabari* inaugurata nei primi anni Settanta, ma traspare ugualmente dal presunto carattere candido dello scrittore e

---

<sup>4</sup> Interessante l'esempio reperito in *Snob, ricco e "mascherato"*, "CS", 11 agosto 1980 [O2, pp. 1449-1450].

<sup>5</sup> Ilaria Bonomi, *Sulla lingua dell'elzeviro tra letteratura e giornalismo*, in *Lingue stili traduzioni*, cit., p. 297.

dal frequente uso ironico di virgolette, con cui prende le distanze dal vocabolario colto, dogmatico di colleghi letterati. Accanto a queste rappresentazioni caratteriali, l'appello alla chiarezza stilistica si appoggia però anche su argomentazioni razionali derivate dal logos. In un contributo alla discussione pubblica sul 'problema' della chiarezza, l'autore ricorre per esempio all'argomento del facile per contraddire l'opinione eccessivamente complicata di Franco Fortini.<sup>6</sup>

3. *Autonomia*. Lungo la sua carriera giornalistica, Parise si è sempre espresso a favore di un campo culturale autonomo, libero da direttive politiche e/o ideologiche. L'idea si riflette, fra l'altro, nella sua presentazione di sé come intellettuale indipendente e nelle varie metafore di gerarchia e obbedienza reperite nei testi narrativi e saggistici. Spesso erroneamente interpretata come elogio della torre d'avorio, l'autonomia desiderata da Parise in realtà non intacca però il compito, "l'impegno", del letterato e del giornalista nella società odierna. La democrazia nata con la Repubblica implicherebbe al contrario uno spazio culturale "rumoroso" in cui opinioni diverse si incontrano e si scontrano. Il logos deve nuovamente dare forza a questo discorso peculiare nel contesto dicotomico della Guerra Fredda, perfino col rischio di generare fallacie. Per provare che il rapporto tra politica, religione e letteratura sia per definizione nocivo, l'autore pecca ad esempio di generalizzazioni indebite.<sup>7</sup> Anche se non sempre sostenuta da argomenti adeguati, la sua rinuncia a dottrine politiche, risalente al pre 1956, pare annunciare il declino delle ideologie che si avvera dagli anni Settanta in poi.

4. *Relativismo*. La denuncia parisiense dei dogmi ideologici è in buona parte dettata dal suo scetticismo di fronte a verità giudicate assolute, siano esse introdotte dal marxismo o imposte dalla religione. Inizialmente suggerito grazie al carattere curioso e incredulo di un piccolo San Tommaso, il relativismo parisiense si palesa soprattutto negli scritti di *Parise risponde*, che sono stracolmi di nozioni come "dubbio", "ragione", "buon senso" e "logica", volte a contrastare interpretazioni troppo categoriche della realtà circostante. Questa identità di "pragmatico induttivo", termine coniato da La Capria, è un ulteriore fattore che conferma la sua reputazione di "scrittore irregolare" in un campo letterario dominato dal pensiero pasoliniano.<sup>8</sup> La filosofia di Parise si appoggia in primo luogo su un'argomentazione di tipo razionale, ma si tinge pure di elementi patetici, per esempio laddove il columnist fa riferimento alla "terapia"<sup>9</sup> del dubbio in una società manichea gravemente malata.

---

<sup>6</sup> *Perché è facile scrivere chiaro*, "CS", 15 luglio 1977 [O2, p. 1413].

<sup>7</sup> *Vecchia storia italiana: la cultura non è libera*, "CS", 19 settembre 1977 [O2, p. 1425].

<sup>8</sup> Raffaele La Capria, *Caro Goffredo*, cit., pp. 83-84.

<sup>9</sup> *Il dio della Cina*, "CS", 10 febbraio 1974 [VV, pp. 22-23].



5. *Concretezza*. Gli scritti giornalistici di Parise sono permeati di descrizioni concrete, talvolta perfino crudeli, della vita umana nascosta tra le pieghe dello scontro mondiale tra capitalismo e comunismo. Con ciò, lo scrittore-giornalista reagisce alle spiegazioni socioeconomiche astratte fornite da dottrine ideologiche e in fondo non applicabili alla realtà quotidiana. L'immersione del reporter, evidenziata da resoconti particolarmente egocentrici, con tanti elementi deittici e riflessioni "personali" sulle proprie esperienze all'estero, giustifica infatti la sua decisione di non schierarsi da nessuna parte. In *Guerre politiche*, Parise fa pure ricorso al pathos per chiarire il suo punto di vista, invocando le reazioni emotive dei lettori con, ad esempio, una descrizione dettagliata dei cadaveri di giovani combattenti nel Vietnam del Sud,<sup>10</sup> o con una trascrizione delle parole disperate gridate da un abitante del Biafra: "Pourquoi le monde nous laisse tomber comme ça?"<sup>11</sup>. Con le sue corrispondenze di guerra per "L'Espresso" e il "Corriere della Sera", l'autore punta a denunciare qualunque forma di violenza in nome di ideali politici.

6. *Diversità*. Parecchie rubriche giornalistiche di Parise si focalizzano sul rapporto tra norma e deviazione. *Il crematorio di Vienna* racconta del conformismo moderno, *Lontano* introduce realtà alternative alla società attuale, mentre i *Ricordi immaginari* contengono un vero e proprio elogio della diversità mediante la messa in scena di una nuova specie umana. In *L'eleganza è frigida*, le peculiarità della cultura giapponese si oppongono pure esplicitamente all'angolazione eccessivamente politica nonché strettamente nazionale usata dall'intelligenza italiana. Con la sua galleria di spazi e tempi diversi e di persone eccentriche, tra cui annovera anche se stesso, Parise si trova infatti agli antipodi di una tale prospettiva. Per convincere i lettori della sua ideologia particolare, li invita inoltre a immaginarsi l'altrove descritto nel testo,<sup>12</sup> e a proiettarsi nelle esperienze vissute da 'altri', come i protagonisti omosessuali di un film di Fassbinder.<sup>13</sup> Quest'ultimo esempio dimostra che il vicentino fa anche uso del pathos per esprimere la sua disapprovazione di atti discriminatori reali o mentali.

7. *Individualismo*. Di frequente l'autore accenna ai difetti di una comunità intellettuale che condivide le stesse basi ideologiche, di solito modellate sul pensiero di Marx, Lenin o Gramsci. Come soluzione allo spirito collettivo, Goffredo Parise introduce una poetica spiccatamente individualista, in cui l'io dello scrittore-giornalista riveste cioè un ruolo di primaria importanza. L'ethos pronunciato del vicentino, con ricordi autobiografici e autofinzionali di un bambino solitario condannato al posto di ultimo della classe, e con presentazioni di sé come intellettuale che si difende dalle "sassate", si spiega dunque in

---

<sup>10</sup> GP, pp. 13, 32.

<sup>11</sup> Ivi, p. 145.

<sup>12</sup> La questione è stata discussa in Jessy Carton, *L'immagine pura in "Lontano" di Goffredo Parise*, cit.

<sup>13</sup> *Perché "Querelle" non va censurato*, "CS", 20 novembre 1982 [O2, pp. 1503-1504].

parte attraverso la sua critica di un centro letterario e intellettuale giudicato uniforme. Spesso le sopra menzionate costruzioni caratteriali comportano anche una dimensione patetica: allora è grazie alla compassione del lettore per un letterato emarginato che si riesce a giustificare un punto di vista. È inoltre probabile che il logos dia argomenti atti a dare risalto a questa contrapposizione tra collettivismo intellettuale e individualismo parisiense.

Oltre al logos e al pathos, anche l'ethos di Parise andrebbe maggiormente indagato al fine di confermare la nostra rassegna dei punti chiave della sua ideologia particolare. Si tratta in primo luogo di mappare la cosiddetta "polifonia" etica costituita da campagne di editori, recensioni di critici e (re)azioni di colleghi-scrittori. Per approfondire la sua visione su letteratura e società, gioverebbe inoltre effettuare una ricerca intertestuale nella biblioteca personale integrata nell'archivio a Ponte di Piave, il cui catalogo rileva nomi significativi che spaziano da Orazio a Truman Capote, passando per Jean-Jacques Rousseau, Leo Tolstoj, Graham Greene ed Ernest Hemingway. Degno di nota è, infine, il materiale archivistico non catalogato, in particolare i dattiloscritti di *La politica* e di altri progetti romanzeschi degli anni Settanta che, diversamente dal tanto acclamato *L'odore del sangue*, non hanno avuto l'attenzione che meritano.

La nostra ricerca ha dimostrato che la voce di Goffredo Parise nel dibattito intellettuale del secondo dopoguerra è singolare in quanto difficilmente riconducibile a una precisa categoria ideologica. Per prendere le distanze dagli ideali democristiani esprimendo al contempo delle riserve sul pensiero marxista dominante nel campo letterario, l'autore crea un personaggio "irregolare" adeguato a visualizzare la sua doppia emarginazione. Anziché negare la responsabilità civile dello scrittore-giornalista da una torre eburnea, l'ethos di *outsider* adottato dal vicentino pare promuovere la libertà di espressione nella neonata Repubblica al di là della distinzione artificiale destra-sinistra in letteratura. La posizione "irregolare" di Parise in fondo equivale a una scelta di indipendenza in seno a una 'guerra' culturale tra capitalismo e comunismo. Il suo impegno controcorrente si concentra sulla valorizzazione del dissenso in un campo letterario e intellettuale che si ritiene democratico, il cui parametro sarebbe appunto la libertà conferita a chi la pensa diversamente.

# Appendice

## Scritti giornalistici di Goffredo Parise

*Voli di farfalle, visioni di bellezza*, “Il Gazzettino”, 23 settembre 1947 [O1, p. 1485].<sup>1</sup>  
*Nota alla mostra di pittura contemporanea*, “Il Gazzettino”, 29 settembre 1947 [AP, 263].

*“Arrivederci a Vicenza”*, “Gazzettino sera”, 31 agosto 1948 [O1, pp. 1486-1487].

*Si banchettò per un mese sulla fiducia di Giuliana d'Olanda*, “Alto Adige”, 19 settembre 1950 [AP, 265].

*L'ultima trovata di Longanesi*, “Alto Adige”, 4 gennaio 1951 [AP, 266].

*Si legge troppo poco*, “Alto Adige”, 16 gennaio 1951 [O1, pp. 1488-1490].

*Grosz il caricaturista della Germania di Weimar*, “Alto Adige”, 20 febbraio 1951 [A2, Grosz, pp. 17-20].

*Una vecchia vicino ai morti*, “Il Giornale di Vicenza”, 27 dicembre 1952 [O1, pp. 1077-1081].

*Onoranze funebri*, “Il Corriere di Trieste”, 18 febbraio 1953 [AP, 272].

*L'aceto sulle ferite*, “Il Borghese”, 15 ottobre 1953 [O1, pp. 1082-1086].

*Costumi di provincia*, “Il Borghese”, 15 novembre 1953 [O1, pp. 1087-1093].

*La casa del diavolo*, “Il Borghese”, 1 dicembre 1953 (“Cronache”, 14 giugno 1955) [O1, pp. 1094-1102].

*Il Capodanno*, “Il Borghese”, 1 gennaio 1954 [O1, pp. 1103-1109].

*Gli occhiali*, “Il Borghese”, 1 febbraio 1954 (*L'orfana*, “Lo Smeraldo”, 30 gennaio 1955) [O1, pp. 1110-1116].

*Padova senza goliardi*, “L'Illustrazione Italiana”, febbraio 1954 [AP, 281].

*Il ghetto di Venezia*, “L'Illustrazione Italiana”, maggio 1954 [O1, pp. 1395-1403].

*Vuoi fare del cinema?*, “Corriere d'Informazione”, 15-16 gennaio 1955 [O1, pp. 1117-1126].

*Se non foste italiano che vorreste essere francese, turco, tedesco, armeno?*, “Epoca”, 20 febbraio 1955 [AP, 341].

---

<sup>1</sup> Salvo diversa indicazione tra parentesi quadre, i titoli dei testi raccolti sono identici a quelli degli articoli originali. Eventuali ripubblicazioni su giornale o rivista sono menzionate tra parentesi tonde.

*La camera N. 7 d'uno strano Grand Hôtel*, "Corriere d'Informazione", 23-24 febbraio 1955 [Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, pp. 59-64].

*Ma guarda chi si incontra! Pancho Villa redivivo*, "Corriere d'Informazione", 25-26 febbraio 1955 [Ilaria Crotti, 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi*, pp. 65-70].

*Il signore che aveva prenotato un posto in fondo al giardino*, "Corriere d'Informazione", 26-27 febbraio 1955 [O1, pp. 1404-1408].

*Françoise l'esistenzialista è pulita e profumata*, "Corriere d'Informazione", 2-3 marzo 1955 [AP, 348].

*Né a Napoli né a Milano possibile un Museo Grévin*, "Corriere d'Informazione", 9-10 marzo 1955 [O1, pp. 1409-1413].

*Felice come un ragazzo a Parigi che gli dice di sì*, "Corriere d'Informazione", 12-13 marzo 1955 [AP, 350].

*Un compratore di Nazionali chiede sigarette di marijuana*, "Corriere d'Informazione", 15-16 marzo 1955 [AP, 351].

*Per divertire Parigi ciclisti ai lavori forzati*, "Corriere d'Informazione", 17-18 marzo 1955 [O1, pp. 1414-1417].

*Settantacinque franchi spesi ben male*, "Corriere d'Informazione", 23-24 marzo 1955 [AP, 353].

*Non ci sono spettri e ci si balla di gusto*, "Corriere d'Informazione", 25-26 marzo 1955 [O1, pp. 1418-1422].

*L'altissimo negro aveva un disco solo*, "Corriere d'Informazione", 2-3 aprile 1955 [O1, pp. 1423-1427].

*Allah ci guarda dalla Torre Eiffel*, "Corriere d'Informazione", 7-8 aprile 1955 [AP, 356].

*I coniugi Sparagna*, "Settimo Giorno", 21 aprile 1955 (*Una storia di maschere*, senza testata, senza data) [O1, pp. 1127-1133].

*La fame artificiale del principe snob a Parigi*, "Corriere d'Informazione", 21-22 aprile 1955 [AP, 359].

*Gli itinerari di un uomo curioso*, "Settimo giorno", 17 maggio 1955 [AP, 362].

*Gli itinerari di un uomo curioso*, "Settimo giorno", 14 giugno 1955 [AP, 366].

*Testimonianze*, "La Fiera Letteraria", 3 luglio 1955 [AP, 367].

*I parenti poveri*, "Il Resto del Carlino", 2 ottobre 1955 [O1, pp. 1134-1138].

*Un'epigrafe*, "Il Resto del Carlino", 18 ottobre 1955 [O1, pp. 1139-1143].

*Un compagno di scuola*, "Il Resto del Carlino", 6 novembre 1955 [O1, pp. 1144-1148].

*Una tentazione*, "Il Resto del Carlino", 19 novembre 1955 [O1, pp. 1149-1153].

*Elegia per una città*, "Il Resto del Carlino", 3 dicembre 1955 [O1, pp. 1491-1495].

*Ritratto di un avaro*, "Il Resto del Carlino", 18 dicembre 1955 [O1, pp. 1160-1165].

*Costumi di provincia*, "Il Caffè", dicembre 1955 (*Il consigliere comunale*, "Il Giorno", 23 dicembre 1956) [O1, pp. 1154-1159].

*G. Parise*, "Il Caffè", dicembre 1955 [AP, 392].

*Un mestiere di fantasia*, "Il Resto del Carlino", 15 gennaio 1956 [O1, pp. 1166-1171].

*Venezia inedita*, "Il Giorno", 25 maggio 1956 [O1, pp. 1428-1429].

*A Vicenza si vive senza orologio*, "Il Giorno", 14 giugno 1956 [O1, pp. 1430-1431].

*I ladri*, "Il Resto del Carlino", 19 ottobre 1956 [O1, pp. 1172-1177].

*Il piacere delle lettere*, "Il Resto del Carlino", 18 novembre 1956 [AP, 446].

*L'antiquario*, "Il Resto del Carlino", 13 dicembre 1956 [O1, pp. 1178-1183].

*Le belle speranze*, "Il Resto del Carlino", 6 gennaio 1957 [O1, pp. 1184-1189].

*Vocazioni*, "Il Resto del Carlino", 27 gennaio 1957 [O1, pp. 1190-1195].

*Cielo e champagne*, "Il Resto del Carlino", 17 febbraio 1957 [O1, pp. 1196-1201].

*Un gioco d'amore*, "Il Resto del Carlino", 17 marzo 1957 [O1, pp. 1202-1207].

*Soggiorno romano*, "Il Resto del Carlino", 14 aprile 1957 [O1, pp. 1496-1500].

*Si smarriscono anche gli uscieri nei labirinti delle sedi ministeriali*, "Il Resto del Carlino", 26 aprile 1957 [AP, 459].

*Un figaro e un rappresentante di profumi fra gli incartamenti del Debito Pubblico*, "Il Resto del Carlino", 30 aprile 1957 [AP, 460].

*Liquidate oggi con poche lire le sottoscrizioni di antichi prestiti*, "Il Resto del Carlino", 18 maggio 1957 [AP, 461].

*Variazioni*, "Il Resto del Carlino", 2 giugno 1957 [O1, pp. 1501-1506].

*La balena Jonas*, "Il Resto del Carlino", 23 giugno 1957 [O1, pp. 1507-1511].

*Due momenti di pace*, "Il Resto del Carlino", 13 luglio 1957 [O1, pp. 1512-1517].

*La mia casa nuova*, "Il Resto del Carlino", 11 agosto 1957 (*La capanna sull'albero*, "Corriere d'Informazione", 21-22 settembre 1957) [O1, pp. 1208-1221].

*Una storia di pittori*, "Il Resto del Carlino", 31 agosto 1957 (*La capanna sull'albero*, "Corriere d'Informazione", 21-22 settembre 1957) [O1, pp. 1208-1221].

*Frate gioioso*, "Il Resto del Carlino", 22 settembre 1957 [O1, pp. 1222-1226].

*Incontro con Longanesi*, "Il Resto del Carlino", 5 ottobre 1957 [O1, pp. 1518-1523].

*La fabbrica dei dispetti*, "Il Resto del Carlino", 27 ottobre 1957 [O1, pp. 1227-1231].

*Lettera a un amico*, "Il Resto del Carlino", 16 novembre 1957 [AP, 471].

*Una falsa amicizia*, "Il Resto del Carlino", 7 dicembre 1957 [AP, 472].

*Il loro Natale più bello*, "Epoca", 22 dicembre 1957 [AP, 473].

*Josephine*, "Il Resto del Carlino", 24 gennaio 1958 [O1, pp. 1232-1236].

*Otello secondo*, "Corriere d'Informazione", 25-26 gennaio 1958 (*Il sonno di Otello*, "Bellezza", ottobre 1966) [O1, pp. 1237-1245].

*Ritorno a Parigi*, "Il Resto del Carlino", 2 marzo 1958 [O1, pp. 1524-1529].

*Conti sospesi*, "Il Resto del Carlino", 23 marzo 1958 [O1, pp. 1530-1533].

*Farsi una casa*, "Il Resto del Carlino", 22 aprile 1958 [O1, pp. 1246-1251].

*Una piccola famiglia*, "Il Caffè", maggio 1958 [O1, pp. 1252-1275].

*Le cugine*, "Il Resto del Carlino", 15 maggio 1958 [O1, pp. 1276-1280].

*Tutto scorre*, "Il Resto del Carlino", 8 giugno 1958 [O1, pp. 1534-1538].

*Inutilità del romanzo*, "Il Resto del Carlino", 1 luglio 1958 [O1, pp. 1539-1542].

*Primo a scuola*, "Il Resto del Carlino", 18 luglio 1958 [AP, 485].

*Gli americani a Vicenza*, "L'Illustrazione italiana", agosto 1958 (*Americano, cuore tutto d'oro*, "Corriere d'Informazione", 2-3 maggio 1966) [O1, pp. 1281-1311].

*Decadenza del fato*, "Il Resto del Carlino", 15 agosto 1958 [O1, pp. 1543-1546].

*Il dolce per Fifi*, "Il Resto del Carlino", 20 settembre 1958 [O1, pp. 1312-1317].

*La moglie a cavallo*, "Tempo Presente", novembre 1958 ("Corriere d'Informazione", 5-6 giugno 1965) [O1, pp. 1318-1330].

*Racconti di gioventù*, "Il Resto del Carlino", 2 novembre 1958 [O1, pp. 1331-1335].

*Diario milanese*, "Il Resto del Carlino", 2 dicembre 1958 [O1, pp. 1336-1341].

*L'ultimo sabato di Israele*, "L'Illustrazione Italiana", aprile 1959 [O1, pp. 1437-1449].

*Moglie e buoi*, "Il Resto del Carlino", 2 agosto 1959 [O1, pp. 1342-1347].

*La bellezza di Capri*, "Il Resto del Carlino", 20 agosto 1959 [O1, pp. 1432-1436].

*Un curioso amore che si chiama Parigi*, "Corriere d'Informazione", 24-25 ottobre 1959 [AP, 520].

*Ballerina sì e no*, "Corriere d'Informazione", 6-7 novembre 1959 [O1, pp. 1450-1456].

*Una notte per Parigi con i "blousons noirs"*, "Corriere d'Informazione", 27-28 novembre 1959 [AP, 522].

*All'aeroporto di Mosca incontro Tarass Bulba con un transistor*, "Settimo Giorno", 10 marzo 1960 [O1, pp. 1457-1465].

*Trent'anni di politica sovietica attraverso le stazioni del metrò*, "Settimo Giorno", 17 marzo 1960 [O1, pp. 1466-1474].

*Leningrado è il fantasma di Pietroburgo*, "Settimo Giorno", 24 marzo 1960 [O1, pp. 1475-1482].

*Un "impertinente" per le vie di Mosca*, "Corriere d'Informazione", 21-22 aprile 1960 [AP, 541].

*Nel rodeo di via Panico Pasolini non sfugge alle pantere*, "ABC", luglio 1960 [AP, 543].

*In ufficio*, "Corriere della Sera", 15 febbraio 1963 [CV, 2, pp. 12-16].  
*Errori*, "Corriere della Sera", 17 marzo 1963 [CV, 1, pp. 7-11].  
*I cinesi*, "Corriere della Sera", 1 aprile 1963 [CV, 4, pp. 23-27].  
*Il tecnocrate*, "Corriere della Sera", 28 maggio 1963 [CV, 3, pp. 17-22].  
*L'ingegnere*, "Corriere della Sera", 9 luglio 1963 (*L'amico titubante*, "Il Dramma", novembre 1970) [O1, pp. 1556-1562].  
*La ragazza detersivo*, "Corriere della Sera", 6 settembre 1963 [AP, 565].  
*L'appuntamento*, "Corriere della Sera", 23 settembre 1963 [CV, 5, pp. 28-32].  
*Dormiamo*, "Corriere della Sera", 13 ottobre 1963 (*Esaurito*, "L'Illustrazione del Medico", aprile 1965) [CV, 11, pp. 66-71].  
*Il questionario*, "Corriere della Sera", 6 dicembre 1963 ("L'Illustrazione del Medico", senza data) [CV, 7, pp. 38-42].  
*La grande valigia del 1964*, "Corriere della Sera", 29 dicembre 1963 [AP, 569].  
*I miei cari*, "Corriere della Sera", 30 dicembre 1963 [CV, 15, pp. 89-93].

*Uccelli e pesci*, "Corriere della Sera", 16 gennaio 1964 [CV, 13, pp. 78-82].  
*Zelatore*, "Il Caffè", marzo 1964 [O1, pp. 1348-1351].  
*Sentimentale*, "Corriere della Sera", 3 aprile 1964 [CV, 10, pp. 61-65].  
*Il denaro è tutto*, "Corriere della Sera", 17 aprile 1964 [CV, 12, pp. 72-77].  
*Bello e brutto*, "Corriere della Sera", 15 giugno 1964 [CV, 14, pp. 83-88].  
*L'uomo è uno strumento*, "Corriere della Sera", 5 agosto 1964 [CV, 16, pp. 94-98].  
*Muta*, "Corriere della Sera", 24 settembre 1964 ("Bellezza", agosto 1965) [CV, 18, pp. 105-109].  
*Dissociazione*, "Corriere della Sera", 12 ottobre 1964 [CV, 17, pp. 99-104].  
*Parliamo del più e del meno*, "Corriere della Sera", 10 novembre 1964 [CV, 19, pp. 110-115].  
*Simmetrico*, "Corriere della Sera", 23 novembre 1964 [CV, 6, pp. 33-37].

*Diversa*, "Corriere della Sera", 11 gennaio 1965 [CV, 22, pp. 126-131].  
*Roma Pop Art*, "Corriere d'Informazione", 6 febbraio 1965 [A1, *Pop-Art italiana*, pp. 1183-1185].  
*Meccanico*, "Corriere della Sera", 11 febbraio 1965 [CV, 24, pp. 137-142].  
*Impiegato*, "Corriere della Sera", 18 marzo 1965 [CV, 8, pp. 43-47].  
*Fra una larva di letto e un fantasma di comò*, "Corriere della Sera", 31 marzo-1 aprile 1965 [A2, *Balla*, 24-26].  
*Il tranello delle parole*, "Bellezza", aprile 1965 (*La parola*, "L'Illustrazione del Medico", ottobre 1968) [O1, pp. 1352-1357].  
*Vermiciattolo*, "Bellezza", agosto 1965 [CV, 20, pp. 116-120].  
*Auto*, "Corriere della Sera", 19 settembre 1965 [CV, 28, pp. 159-164].  
*Sono stupida?*, "Corriere della Sera", 11 ottobre 1965 [AP, 708].  
*Il padrone delle parole*, "Corriere della Sera", 31 ottobre 1965 [CV, 25, pp. 143-147].  
*Fermo*, "Corriere della Sera", 14 novembre 1965 [CV, 26, pp. 148-152].

*Opus*, "Corriere della Sera", 18 gennaio 1966 [CV, 27, pp. 153-158].  
*Minime le percentuali per gli autori*, "La Fiera Letteraria", 20 gennaio 1966 [AP, 748].  
*Divo*, "Corriere della Sera", 30 gennaio 1966 [CV, 31, pp. 177-182].  
*Difettoso*, "Corriere della Sera", 21 febbraio 1966 [CV, 29, pp. 165-170].  
*Squillo*, "La Fiera Letteraria", 24 febbraio 1966 [CV, 23, pp. 132-136].  
*Produzione, costo*, "Corriere della Sera", 9 marzo 1966 [CV, 30, pp. 171-176].  
*Convenzionale*, "Corriere della Sera", 27 marzo 1966 [CV, 21, pp. 121-125].  
*L'autorità di Mao detta legge persino negli affetti domestici*, "Corriere della Sera", 5 giugno 1966 [CC, *Arrivo*, pp. 653-658].  
*Pechino - dolce e violenta*, "Corriere della Sera", 8 giugno 1966 [CC, *Pechino*, pp. 659-664].  
*Per tentare di capire i cinesi facciamoci un po' cinesi anche noi*, "Corriere della Sera", 10 giugno 1966 [CC, *Teologia politica*, pp. 665-670].

- La statua di Mao in canonica: i preti cinesi rinnegano il Papa*, “Corriere della Sera”, 12 giugno 1966 [CC, *Cattolici cinesi*, pp. 671-676].
- Danza nei parchi di Pechino una folla di vecchi con la barba*, “Corriere della Sera”, 14 giugno 1966 [CC, *Stipendi e spese*, pp. 677-683].
- Lasciano a bocca aperta i cinesi gli eroi della propaganda teatrale*, “Corriere della Sera”, 16 giugno 1966 [CC, *Spettacoli*, pp. 684-690].
- Una domenica cinese*, “Corriere della Sera”, 19 giugno 1966 [CC, *Tombe - Grande muraglia - Palazzo d'estate*, pp. 691-696].
- Gli studenti universitari cinesi non vogliono scegliere il loro futuro*, “Corriere della Sera”, 22 giugno 1966 [CC, *Nuova generazione*, pp. 697-703].
- In Cina i letterati di mestiere imparano a scrivere dai contadini*, “Corriere della Sera”, 26 giugno 1966 [CC, *Inutilità degli intellettuali*, pp. 704-709].
- Cure a colpi di spillo in Cina*, “Corriere della Sera”, 28 giugno 1966 [CC, *Agopuntura*, pp. 710-715].
- La pazienza apre le porte in Cina*, “Corriere della Sera”, 1 luglio 1966 [CC, *Viaggiare con noia e pazienza*, pp. 716-722].
- La comune: una grande illusione*, “Corriere della Sera”, 6 luglio 1966 [CC, *Campagna e contadini*, pp. 723-729].
- Tra gli scolari di Nanchino*, “Corriere della Sera”, 8 luglio 1966 [CC, *Buona volontà e fanatismo*, pp. 730-735].
- L'armata sotterranea di Mao*, “Corriere della Sera”, 11 luglio 1966 [CC, *Struttura militare*, pp. 736-742].
- Il mistero del cinese nevrotico*, “Corriere della Sera”, 27 luglio 1966 [CC, *Freud in Cina*, pp. 743-749].
- Le donne bugiarde di Sciangai*, “Corriere della Sera”, 28 luglio 1966 [CC, *Donne e bugie*, pp. 750-756].
- L'uomo più ricco della Cina*, “Corriere della Sera”, 29 luglio 1966 [CC, *Un capitalista in Cina*, pp. 757-763].
- L'amore nella Cina di Mao*, “Corriere della Sera”, 31 luglio 1966 [CC, *L'amore*, pp. 764-770].
- Cara Cina*, “Corriere della Sera”, 2 agosto 1966 [CC, *Conclusione*, pp. 771-776].
- Interrogatorio*, “Corriere della Sera”, 8 settembre 1966 [CV, 32, pp. 183-187].
- Capellone*, “Corriere della Sera”, 21 settembre 1966 [AP, 794].
- Divertente*, “Corriere della Sera”, 10 ottobre 1966 [AP, 797].
- Ermes Jacchia: un'intelligenza fatta di umanità*, “Venezia”, 11 dicembre 1966 [AP, 808].
- Filosofo*, “Corriere della Sera”, 24 gennaio 1967 [CV, 33, pp. 188-193].
- Il senatore Arsenio*, “L'Espresso”, 25 gennaio 1967 [*Quando la fantasia ballava il “boogie”*, pp. 43-49].
- Saigon proibita*, “L'Espresso Colore”, [9 aprile] 1967 [GP, *Una vietnamita è una vietnamita (1967)*, pp. 65-89].<sup>2</sup>
- Vinco e me ne vado*, “L'Espresso Colore”, 7 maggio 1967 [GP, *Un americano è un americano*, pp. 90-98].
- Sotto il fuoco dei Vietcong*, “L'Espresso Colore”, 14 maggio 1967 [GP, *In un paese che non è il mio*, pp. 21-46].
- La battaglia di Duc Co*, “L'Espresso Colore”, 21 maggio 1967 [GP, *In un paese che non è il mio*, pp. 46-64].
- L'accademia della guerriglia*, “L'Espresso”, 27 agosto 1967 [AP, 879].
- Un artista rabbioso e decadente*, “L'Espresso”, 23 giugno 1968 [O2, pp. 1363-1364].

---

<sup>2</sup> La datazione è incerta. Portello propone il 9 aprile (*Notizie sui testi*, in O2, p. 1656), Brunetta il 21 maggio (*Archivio Parise*, cit., p. 148).

*Nel Biafra come in un incubo*, "Corriere della Sera", 6 agosto 1968 [GP, *Arrivo in Biafra*, pp. 103-110].  
*I giorni della disperazione*, "Corriere della Sera", 9 agosto 1968 [GP, *I profughi, la fame, la morte*, pp. 111-118].

*L'ecatombe dei poveri*, "Corriere della Sera", 13 agosto 1968 [GP, *Ricchezza e povertà: vita o morte*, pp. 119-126].

*Un Lawrence anche per gli Ibo*, "Corriere della Sera", 15 agosto 1968 [GP, *Situazione militare*, pp. 127-135].

*L'ultima notte nella foresta*, "Corriere della Sera", 18 agosto 1968 [GP, *La paura*, pp. 136-149].

*Che cosa ho imparato nelle settimane trascorse tra i moribondi del Biafra*, "L'Espresso Colore", 8 settembre 1968 [GP, *A un sintomatico vicemaestrino*, pp. 153-157].

*È stato l'ultimo ad amare la vita*, "L'Espresso", 2 febbraio 1969 [O2, pp. 1365-1368].

*Qui parla Pechino*, "L'Espresso", 25 maggio 1969 [AP, 995].

*Gli occhi della Cina*, "L'Espresso", 1 giugno 1969 [AP, 996].

*Diario da Hanoi*, "L'Espresso Colore", 29 giugno 1969 [AP, 997].

*Da Maometto a Mao*, "L'Espresso", 3 agosto 1969 [AP, 999].

*La cometa Tirana*, "L'Espresso", 10 agosto 1969 [AP, 1000].

*Morale da Gattopardo*, "Corriere della Sera", 6 settembre 1969 [AP, 1002].

*Guida a Gadda*, "Corriere della Sera", 28 dicembre 1969 [AP, 1023].

*Tecnica di un'ecatombe*, "L'Espresso Colore", 25 gennaio 1970 [AP, 1051].

*Con "Il crematorio" contesto la mia vita*, "Corriere della Sera", 22 marzo 1970 [AP, 1071].

*Le "bombe" dell'ingegnere*, "Libri Nuovi", aprile 1970 [O2, pp. 1369-1373].

*La mia repubblica*, "Corriere della Sera", 23 aprile 1970 [O2, pp. 1374-1375].

*Tempi lunghi*, "Corriere della Sera", 3 maggio 1970 [AP, 1080].

*Lungo la pista di Ho Ci-Min*, "Corriere della Sera", 17 maggio 1970 [GP, senza titolo, pp. 177-185].

*La tattica dei millepiedi*, "L'Espresso", 17 maggio 1970 [AP, 1082].

*Due eserciti alla macchia nel Laos*, "Corriere della Sera", 26 maggio 1970 [GP, senza titolo, pp. 186-195].

*Capodanno laotiano in un "bunker"*, "Corriere della Sera", 28 maggio 1970 [GP, senza titolo, pp. 196-204].

*I medici dell'ospedale sotterraneo*, "Corriere della Sera", 2 giugno 1970 [GP, senza titolo, pp. 205-213].

*La burocrazia all'ombra del bambù*, "Corriere della Sera", 16 giugno 1970 [GP, senza titolo, pp. 214-222].

*Da Budda a Carlo Marx*, "Corriere della Sera", 29 giugno 1970 [GP, senza titolo, pp. 223-231].

*La vita che palpita alla macchia*, "Corriere della Sera", 6 luglio 1970 [GP, senza titolo, pp. 232-240].

*Dalla Cina*, "Corriere della Sera", 11 novembre 1970 [AP, 1119].

*Il ragazzo selvaggio*, "Corriere della Sera", 21 novembre 1970 [*Quando la fantasia ballava il "boogie"*, pp. 61-66].

*Amore*, "Corriere della Sera", 10 gennaio 1971 [SI, pp. 15-20].

*Gli altri*, "Corriere della Sera" 31 gennaio 1971 [SI, *Altri*, pp. 25-29].<sup>3</sup>

*Allegria*, "Corriere della Sera", 14 febbraio 1971 [SI, pp. 41-46].

*Anima*, "Corriere della Sera", 7 marzo 1971 [SI, pp. 36-40].

*Amicizia*, "Corriere della Sera", 20 marzo 1971 [SI, pp. 30-35].

*Un piacere*, "Corriere della Sera", 15 aprile 1971 [AP, 1133].

---

<sup>3</sup> Si riportano i titoli originali dei *Sillabari* che sono stati catalogati da Brunetta in *Archivio Parise*.



Affetto, "Corriere della Sera", 1 maggio 1971 [SI, pp. 21-24].  
 Antipatia, "Corriere della Sera", 8 giugno 1971 [SI, pp. 47-52].  
 Bacio, "Corriere della Sera", 27 giugno 1971 [SI, pp. 55-60].  
 Bambino, "Corriere della Sera", 25 luglio 1971 [SI, pp. 61-67].  
 La piccola voragine del "latinorum", "Libri Nuovi", luglio 1971 [O2, pp. 1376-1377].  
 La tomba di Strawinsky, "Corriere della Sera", 4 agosto 1971 [O2, pp. 1378-1381].  
 Bellezza, "Corriere della Sera", 29 agosto 1971 [SI, pp. 68-72].  
 Benessere borghese, "Corriere della Sera", 26 settembre 1971 [*Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, pp. 3-10].  
 Bontà, "Corriere della Sera", 17 ottobre 1971 [SI, pp. 73-78].  
 Caccia, "Corriere della Sera", 7 novembre 1971 [SI, pp. 81-85].  
 Carezza, "Corriere della Sera", 28 novembre 1971 [SI, pp. 86-89].  
 Centenari e costumi, "Corriere della Sera", 20 dicembre 1971 [SI, Casa, pp. 90-94].

Cinema, "Corriere della Sera", 16 gennaio 1972 [SI, pp. 95-98].  
 Vortice, "Corriere della Sera", 27 gennaio 1972 [AP, 1149].  
 Cuore, "Corriere della Sera", 6 febbraio 1972 [SI, pp. 99-103].  
 Dolcezza, "Corriere della Sera", 6 marzo 1972 [SI, pp. 107-111].  
 Mandrake, l'impossibile, "Corriere della Sera", 19 marzo 1972 [AP, 1154].  
 Donna, "Corriere della Sera", 31 marzo 1972 [SI, pp. 112-116].  
 Estate, "Corriere della Sera", 7 maggio 1972 [SI, pp. 119-123].  
 I due nemici, "Corriere della Sera", 2 giugno 1972 [SI, Età, pp. 124-128].  
 Eleganza, "Corriere della Sera", 26 luglio 1972 [SI, pp. 129-133].  
 Famiglia, "Corriere della Sera", 26 agosto 1972 [SI, pp. 137-141].  
 Hitler e Mussolini, "Corriere della Sera", 4 settembre 1972 [AP, 1162].  
 Arte e politica, "Corriere della Sera", 28 novembre 1972 [AP, 1187].

Le cose, "Corriere della Sera", 28 gennaio 1973 [AP, 1221].  
 Lo scrittore e le cose, "Corriere della Sera", 11 febbraio 1973 [AP, 1229].  
 "Per pochi", "Corriere della Sera", 18 febbraio 1973 [AP, 1231].  
 Donne, "Corriere della Sera", 4 marzo 1973 [AP, 1235].  
 Il tam-tam dei critici, "Corriere della Sera", 18 marzo 1973 [AP, 1236].  
 America, "Corriere della Sera", 1 aprile 1973 [O2, pp. 1382-1384].  
 Natalia e lo stile, "Corriere della Sera", 22 aprile 1973 [O2, pp. 1385-1387].  
 Piccoli Freud, "Corriere della Sera", 6 maggio 1973 [AP, 1242].  
 Femminismo, "Corriere della Sera", 20 maggio 1973 [AP, 1245].  
 Prudenti e imprudenti, "Corriere della Sera", 3 giugno 1973 [AP, 1246].  
 L'ingegnere anedddotico, "Libri Nuovi", luglio 1973 [O2, pp. 1388-1391].  
 Fascino, "Corriere della Sera", 1 luglio 1973 [SI, pp. 147-151].  
 Felicità, "Corriere della Sera", 19 luglio 1973 [SI, pp. 142-146].  
 Fame, "Corriere della Sera", 5 agosto 1973 [SI, pp. 152-156].  
 Analfabeta borghese, "Corriere della Sera", 19 agosto 1973 [-].  
 Ecco "Via col vento", "Corriere della Sera", 16 settembre 1973 (*Parise giudica Rossella O'Hara*, "Corriere della Sera Illustrato", 19 novembre 1977) [AP, 1257].  
 Analfabeta borghese, "Corriere della Sera", 18 settembre 1973 [AP, 1258].<sup>4</sup>  
 Nel grande silenzio del Cile, "Corriere della Sera", 1 novembre 1973 [GP, *Il popolo*, pp. 245-260].

---

<sup>4</sup> L'articolo si distingue dal testo omonimo apparso sul "Corriere della Sera" il 19 agosto 1973.

*Le mummie che comandano il Cile*, “Corriere della Sera”, 11 novembre 1973 [GP, *La borghesia*, pp. 261-275].

*Il borghese ideale*, “Corriere della Sera”, 13 gennaio 1974 [VV, pp. 3-10].<sup>5</sup>

*Sesso e divorzio*, “Corriere della Sera”, 27 gennaio 1974 [VV, pp. 11-17].

*La “star”*, “Il Mondo”, 31 gennaio 1974 [AP, 1271].

*Il dio della Cina*, “Corriere della Sera”, 10 febbraio 1974 [VV, pp. 18-24].

*Il superguadagno*, “Corriere della Sera”, 24 febbraio 1974 [VV, pp. 25-30].

*Italia cattolica*, “Corriere della Sera”, 10 marzo 1974 [VV, pp. 31-36].

*Sì al divorzio, no al matrimonio*, “Panorama”, 14 marzo 1974 [VV, pp. 229-233].

*L’operaio ideale*, “Corriere della Sera”, 24 marzo 1974 [VV, pp. 37-43].

*Nascite e aborto*, “Corriere della Sera”, 7 aprile 1974 [VV, pp. 44-49].

*Scomunica e ricatto*, “Corriere della Sera”, 21 aprile 1974 [AP, 1279].

*I lettori che scrivono*, “Corriere della Sera”, 28 aprile 1974 [VV, pp. 50-55].

*La morale deformata*, “Corriere della Sera”, 19 maggio 1974 [VV, pp. 56-61].

*Pornografia e buonsenso*, “Corriere della Sera”, 2 giugno 1974 [VV, pp. 62-67].

*Elogio dei giornali*, “Corriere della Sera”, 16 giugno 1974 [VV, pp. 68-73].

*Sillabario*, “Corriere della Sera”, 23 giugno 1974 [SI, *Grazia*, pp. 165-171].

*Il rimedio è la povertà*, “Corriere della Sera”, 30 giugno 1974 [VV, pp. 74-79].

*La democrazia è rumorosa*, “Corriere della Sera”, 8 luglio 1974 [VV, pp. 80-85].

*La carriera politica*, “Corriere della Sera”, 22 luglio 1974 [VV, pp. 86-92].

*Scuola e TV*, “Corriere della Sera”, 28 luglio 1974 [VV, pp. 93-98].

*Le facce dei politici*, “Corriere della Sera”, 11 agosto 1974 [VV, pp. 99-104].

*Padri e figli*, “Corriere della Sera”, 18 agosto 1974 [VV, pp. 105-111].

*Femminilità e armonia*, “Corriere della Sera”, 28 agosto 1974 [AP, 1292].

*Ancora su padri e figli*, “Corriere della Sera”, 1 settembre 1974 [VV, pp. 112-117].

*I film di Mussolini*, “Corriere della Sera”, 14 settembre 1974 [AP, 1295].

*Le lettere dei ragazzi*, “Corriere della Sera”, 15 settembre 1974 [VV, pp. 118-123].

*La gioventù*, “Corriere della Sera”, 29 settembre 1974 (“*Grazia*”, 11 aprile 1982) [SI, *Gioventù*, pp. 159-164].

*Vivere la vita dell’Italia dei più*, “Corriere della Sera”, 6 ottobre 1974 [VV, pp. 124-129].

*Veneto*, “*Epoca*”, 12 ottobre 1974 [AP, 1300].

*Fascista*, “Corriere della Sera”, 13 ottobre 1974 [VV, pp. 130-135].

*Guerra (nel ’44)*, “Corriere della Sera”, 27 ottobre 1974 [SI, *Guerra*, pp. 172-177].

*“Imprenditori” e “prestatori d’opera”*, “Corriere della Sera”, 3 novembre 1974 [VV, pp. 136-141].

*Un Gesù commerciale*, “Corriere della Sera”, 10 novembre 1974 [VV, pp. 142-147].

*Le lettere dei fascisti*, “Corriere della Sera”, 17 novembre 1974 [VV, pp. 148-153].

*Era un italiano non italiano*, “*L’Espresso*”, 24 novembre 1974 [O2, pp. 1392-1395].

*La via da seguire*, “Corriere della Sera”, 24 novembre 1974 [VV, pp. 154-159].

*La Chiesa al governo*, “Corriere della Sera”, 1 dicembre 1974 [VV, pp. 160-165].

*Ricchezza e rapimenti*, “Corriere della Sera”, 21 dicembre 1974 [VV, pp. 166-171].

*Hotel*, “Corriere della Sera”, 6 gennaio 1975 [SI, pp. 181-188].

*Un’atmosfera di regime*, “Corriere della Sera”, 26 gennaio 1975 [VV, pp. 172-177].

*Discorso “serio” sul femminismo*, “Corriere della Sera”, 2 febbraio 1975 [VV, pp. 178-183].

*L’Italia come è*, “Corriere della Sera”, 9 febbraio 1975 [A1, *Guttuso*, pp. 1197-1202].

---

<sup>5</sup> Per gli articoli apparsi sotto l’occhiello di *Parise risponde* e poi raccolti in *Verba Volant* si riporta sempre il titolo del primo intervento di Parise.

- L'Italia dei "lotti", "Corriere della Sera", 16 febbraio 1975 [VV, pp. 184-189].*
- Maria e Joan, "Corriere della Sera", 23 febbraio 1975 [VV, pp. 190-195].*
- Alla ricerca dell'infanzia perduta, "Bolaffiarte", marzo-aprile 1975 [A1, Fioroni, pp. 1203-1206].*
- Elogio dei poliziotti, "Corriere della Sera", 9 marzo 1975 [VV, pp. 196-201].*
- Tè da Fanfani, "Corriere della Sera", 16 marzo 1975 [VV, pp. 202-207].*
- Ragione intima e ragione pubblica, "Corriere della Sera", 23 marzo 1975 [VV, pp. 208-213].*
- Un atleta del presente, "Corriere della Sera", 25 marzo 1975 [AP, 1322].*
- Italia, "Corriere della Sera", 30 marzo 1975 ("Il Gazzettino", 26 marzo 1982) [SI, pp. 199-205].*
- Perché tanti profughi, "Corriere della Sera", 8 aprile 1975 [AP, 1324].*
- Dentro il "calvario" del Vietnam, "Corriere della Sera", 13 aprile 1975 [AP, 1325].*
- La lingua del potere, "Corriere della Sera", 12 maggio 1975 [VV, pp. 214-222].*
- La "morale" nel Vietnam, "Corriere della Sera", 25 maggio 1975 [VV, pp. 223-228].*
- Una sconfitta senza stile, "Corriere della Sera", 24 luglio 1975 [AP, 1330].*
- Ingenuità, "Corriere della Sera", 20 agosto 1975 [SI, pp. 191-198].*
- Quando la tavolozza era a forma di svastica, "Corriere della Sera", 11 gennaio 1976 [AP, 2008].*
- La pornografia italiana è troppo seria, "Corriere della Sera", 15 gennaio 1976 [AP, 1337].*
- La vita è disordine, "Corriere della Sera", 17 gennaio 1976 [O2, pp. 1396-1399].*
- Sbarco a New York, 1976, "Corriere della Sera", 25 gennaio 1976 [NY, Venice, pp. 1003-1009].*
- Raccontare stanca, "Corriere della Sera", 28 gennaio 1976 [AP, 1340].*
- L'uomo senza radici, "Corriere della Sera", 1 febbraio 1976 [NY, Vacuum, pp. 1010-1015].*
- Fra i topi di vecchie fabbriche il realismo degli artisti americani, "Corriere della Sera", 8 febbraio 1976 [NY, Quello che resta dell'arte figurativa, pp. 1042-1046].*
- Tutta l'America come Nashville, "Corriere della Sera", 15 febbraio 1976 [NY, Horror vacui, pp. 1016-1021].*
- Un mercato del sesso fra puritani, "Corriere della Sera", 22 febbraio 1976 [NY, Pornografia, pp. 1022-1027].*
- Roma, "Corriere della Sera", 4 marzo 1976 [AP, 1347].*
- I romani, "Corriere della Sera", 6 marzo 1976 [AP, 1348].*
- L'americano in lotta per l'esistenza, "Corriere della Sera", 7 marzo 1976 [NY, La selezione naturale, pp. 1028-1034].*
- Intellettuali e artisti, "Corriere della Sera", [8] marzo 1976 [AP, 1362].*
- Il cinema, "Corriere della Sera", 13 marzo 1976 [AP, 1351].*
- La Chiesa Cattolica, "Corriere della Sera", 17 marzo 1976 [AP, 1353].*
- C'è un "ladro" in libreria: è Balestrini, "Il Tempo", 21 marzo 1976 [AP, 1356].*
- Consumatori col divieto di scegliere, "Corriere della Sera", 23 marzo 1976 [NY, Consumare consuma, pp. 1035-1041].*
- E nacque la religione dei graffiti, "Corriere della Sera", 7 aprile 1976 [NY, La nuova cultura popolare americana, pp. 1047-1053].*
- Quando la TV parla di sesso ai bambini, "Corriere della Sera", 11 aprile 1976 [AP, 1366].*
- Caro Pannella, un video come il nostro non vale la tua vita, "Corriere della Sera", 3 maggio 1976 [AP, 1371].*
- Ecco perché propongo una scuola repressiva, "Corriere della Sera", 6 giugno 1976 [AP, 1375].*
- Perché ripropongo una scuola repressiva, "Corriere della Sera", 20 giugno 1976 [AP, 1377].*
- Un'Italia divisa in due ma tutta cattolica, "Corriere della Sera", 26 giugno 1976 [AP, 1379].*
- Appello ai commissari di maturità, "Corriere della Sera", 1 luglio 1976 [AP, 1383].*
- Il sesso non s'insegna a scuola alla maniera dell'analisi logica, "Corriere della Sera", 10 luglio 1976 [AP, 1386].*
- Educazione sessuale del Nuovo Potere, "Corriere della Sera", 25 luglio 1976 [AP, 1389].*
- Gli italiani non sono né cattolici né marxisti, "Corriere della Sera", 2 agosto 1976 [AP, 1397].*
- Nuovo potere e nuova cultura, "Corriere della Sera", 23 agosto 1976 [AP, 1399].*
- Cultura sessuale e nuovo potere, "Corriere della Sera", 31 agosto 1976 [AP, 1401].*

Saggezza o debolezza, "Corriere della Sera", 26 ottobre 1976 [AP, 1406].  
Nuovo potere e nuova cultura, "Rassegna di Teologia", novembre-dicembre 1976 [O2, pp. 1400-1411].<sup>6</sup>

Ma la donna è pronta?, "Panorama", 7 dicembre 1976 [AP, 1407].

Il fondale di Vicenza dietro Guido Piovene, "Corriere della Sera", 19 dicembre 1976 [AP, 1408].

Lettera a un uomo venuto dal male, senza testata, [1976] [AP, 2007].<sup>7</sup>

Cari ragazzi, la realtà non s'inventa, "Corriere della Sera", 9 gennaio 1977 [AP, 1409].

Vivere per pochi istanti al di sopra degli altri, "Corriere della Sera", 19 gennaio 1977 [AP, 1410].

Gli incubi del potente dentro il palazzo, "Corriere della Sera", 4 marzo 1977 [AP, 1412].

I grandi signori dell'oro nero dal tappeto volante ai jet, "Corriere della Sera", 10 aprile 1977 [AP, 1413].

"Il petrolio ce l'ha dato Dio", "Corriere della Sera", 17 aprile 1977 [AP, 1414].

Quanta amarezza, "Corriere della Sera", 12 maggio 1977 [AP, 1415].

Il petrolio nemico degli arabi?, "Corriere della Sera", 15 maggio 1977 [AP, 1416].

C'è sempre Allah nel cuore degli arabi, "Corriere della Sera", 31 maggio 1977 [AP, 1420].

E la vecchia, bellissima, arrossì, "Corriere della Sera", 5 luglio 1977 [AP, 1429].

Perché è facile scrivere chiaro, "Corriere della Sera", 15 luglio 1977 [O2, pp. 1412-1415].

L'infantile guerriglia del piccolo uomo di New York, "Corriere della Sera", 16 luglio 1977 [AP, 1431].

Perché gli italiani non hanno bisogno di idee, "Corriere della Sera", 29 luglio 1977 [O2, pp. 1416-1422].

Come era fatto il suo mondo, "Corriere della Sera", 7 settembre 1977 [AP, 1442].

Vecchia storia italiana: la cultura non è libera, "Corriere della Sera", 19 settembre 1977 [O2, pp. 1423-1427].

Perché sono contrario a uccidere per pietà, "Corriere della Sera", 29 settembre 1977 [AP, 1444].

Soltanto gli attori-autori possono fare il teatro, "Corriere della Sera", 3 ottobre 1977 [AP, 1445].

Quando De Pisis dipingeva in gondola, "Corriere della Sera", 24 novembre 1977 [A1, De Pisis, pp. 1207-1210].

Descrizione di una farfalla, "L'Approdo Letterario", dicembre 1977 ("La Tartaruga", giugno 1986) [O2, pp. 515-534].

Sono violenti perché il futuro li terrorizza, "Corriere della Sera", 4 dicembre 1977 [AP, 1453].

C'era una volta un piccolo Vietnam, "Corriere della Sera", 7 gennaio 1978 [AP, 1456].

Lavoro, "Corriere della Sera", 15 gennaio 1978 [SI, pp. 209-215].

Fra Pitigrilli e i Baci Perugina, "Corriere della Sera", 19 gennaio 1978 [AP, 1457].

Giulietta e Romeo giustiziati su una piazza araba, "Corriere della Sera", 23 gennaio 1978 [AP, 1458].

La promozione garantita per tutti: fabbrica di disoccupazione e violenza, "Corriere della Sera", 4 febbraio 1978 [AP, 1460].

Libertà, "Corriere della Sera", 5 febbraio 1978 [SI, pp. 216-221].

Tutto l'Egitto in dodici bottiglie, "Corriere della Sera", 11 febbraio 1978 [A1, Cornell, pp. 1211-1214].

Non faccio il gioco americano, "Corriere della Sera", 9 marzo 1978 [AP, 1464].

Mare, "Corriere della Sera", 9 aprile 1978 [SI, pp. 238-243].

"Ecce Bombo" e l'aria del '68, "Corriere della Sera", 15 aprile 1978 [O2, pp. 1428-1431].

Madre, "Corriere della Sera", 23 aprile 1978 [SI, pp. 225-230].

L'Italia non è un sogno poetico, "Corriere della Sera", 13 maggio 1978 [AP, 1468].

---

<sup>6</sup> Sebbene Brunetta li abbia indicati come "varianti" di uno stesso testo, l'articolo in questione si distingue sia da *Ecco perché propongo una scuola repressiva* (6 giugno 1976), sia dal testo omonimo apparso sul "Corriere della Sera" del 23 agosto 1976.

<sup>7</sup> Data dedotta dall'anno di pubblicazione del libro recensito da Parise, *Costellazione cancro* di Vittorio Gorresio.

- Perché in Italia TV batte libro*, "Corriere della Sera", 26 maggio 1978 [AP, 1469].
- Presento Attila a cavallo e Vidal sotto le bombe*, "Corriere della Sera", 28 maggio 1978 [AP, 1470].
- Matrimonio*, "Corriere della Sera", 25 giugno 1978 [SI, pp. 244-250].
- Referendum è bello*, "Corriere della Sera", 29 giugno 1978 [AP, 1473].
- Da dove nasce l'amore per il Veneto*, "Corriere della Sera", 8 luglio 1978 [AP, 1474].
- Malinconia*, "Corriere della Sera", 23 luglio 1978 [SI, pp. 231-237].
- Con o senza inglese siamo una colonia*, "Corriere della Sera", 29 luglio 1978 [AP, 1476].
- Mistero*, "Corriere della Sera", 6 agosto 1978 [SI, pp. 251-255].
- Come voglio le vacanze? Carnalmente popolari*, "Corriere della Sera Illustrato", 6 agosto 1978 [AP, 1478].
- Nostalgia*, "Corriere della Sera", 11 agosto 1978 [SI, pp. 265-270].
- Noia*, "Corriere della Sera", 29 agosto 1978 [SI, pp. 259-264].
- Che cosa porta un Pontefice veneto sulla cattedra di San Pietro*, "Corriere della Sera", 30 agosto 1978 [AP, 1480].
- Odio*, "Corriere della Sera", 8 settembre 1978 [SI, pp. 273-278].
- Se Dio è anche donna, le mogli contano di più*, "Corriere della Sera", 12 settembre 1978 [AP, 1482].
- Obbedienza*, "Corriere della Sera", 18 settembre 1978 [Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari, pp. 11-18].
- Ozio*, "Corriere della Sera", 24 settembre 1978 [SI, pp. 279-284].
- Avrebbe potuto vincere nel grande labirinto*, "Corriere della Sera", 1 ottobre 1978 [AP, 1485].
- Politica*, "Corriere della Sera", 16 ottobre 1978 [Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari, pp. 19-26].
- Paternità*, "Corriere della Sera", 29 ottobre 1978 [SI, pp. 287-292].
- Per questione di fair play marcano gli altri non i gay*, "Corriere della Sera", 25 novembre 1978 [AP, 1486].
- Povertà*, "Corriere della Sera", 19 novembre 1978 [SI, pp. 313-319].
- Paura*, "Corriere della Sera", 18 dicembre 1978 [SI, pp. 298-302].
- Una vita fatta di letteratura*, "Corriere della Sera", 29 dicembre 1978 [O2, pp. 1432-1437].
- Io vidi i fantocci tra le quinte di Hanoi*, "Corriere della Sera", 9 gennaio 1979 [AP, 1489].
- Quel lieve sogno detto Comisso*, "Corriere della Sera", 21 gennaio 1979 [O2, pp. 1438-1442].
- Come realizzare il sogno Europa*, "Avanti!", 22 gennaio 1979 [AP, 1492].
- Masse ipnotizzate da un'attesa*, "Corriere della Sera", 4 febbraio 1979 [AP, 1494].
- Che cosa è la patria*, "Corriere della Sera", 11 febbraio 1979 [SI, Patria, pp. 293-297].
- Pazienza, primavera*, "Corriere della Sera", 27 febbraio 1979 [SI, pp. 303-307].
- Appartengono all'uomo, come vuole il Corano*, "Corriere della Sera Illustrato", 10 marzo 1979 [AP, 1496].
- Poesia*, "Corriere della Sera", 15 aprile 1979 [SI, pp. 308-312].
- La laguna dei cinque sensi*, "Cigahotels Magazine", 28 marzo 1979 [AP, 1497].
- Chi sa come faremo a parlare in "europeo"*, "Corriere della Sera", 12 maggio 1979 [AP, 1500].
- In due parole: che ne pensa dell'universo?*, "Corriere della Sera Illustrato", 19 maggio 1979 [AP, 1501].
- Un telefilm troppo "normale" per contenere la tragedia del genocidio?*, "Corriere della Sera", 19 maggio 1979 [AP, 1502].
- Roma*, "Corriere della Sera", 22 maggio 1979 [SI, pp. 329-334].
- Consumati dalla guerra e "traditi" dalla pace*, "Corriere della Sera", 19 giugno 1979 [AP, 1504].
- Ecco dove porta la via del consumo*, "Corriere della Sera", 19 luglio 1979 [AP, 1505].
- Un errore chiamarli capi storici*, "Corriere della Sera", 6 ottobre 1979 [AP, 1507].
- Ricordo*, "Corriere della Sera", 7 ottobre 1979 [SI, pp. 323-328].
- Un moralista dalla Sicilia*, "Corriere della Sera", 23 ottobre 1979 [O2, pp. 1443-1447].
- Parise a Venezia*, "Corriere della Sera Illustrato", 3 novembre 1979 [AP, 1511].
- Sogno*, "Corriere della Sera", 20 novembre 1979 [SI, pp. 350-354].

*Quel topo è simpatico ma io l'ammazzo*, "Corriere della Sera", 23 dicembre 1979 [SI, *Simpatia*, pp. 343-349].

*Accadde a Cortina*, "Corriere della Sera", 14 gennaio 1980 [Accadde a Cortina, pp. 11-18].

*Ma la vita in Italia è un diritto o un caso?*, "Corriere della Sera", 14 gennaio 1980 [AP, 1515].

*Come nasce la simpatia?*, "Corriere della Sera", 20 gennaio 1980 [SI, *Solitudine*, pp. 355-359].

*Qui cantano la pittura (ma la pittura dov'è?)*, "Corriere della Sera", 13 marzo 1980 [A1, *Anacronisti*, pp. 1215-1217].

*In nome dell'amore contro Garibaldi*, "Corriere della Sera", 30 marzo 1980 [AP, 1520].

*Una miniera d'idee sulla nostra realtà*, "Corriere della Sera", 24 aprile 1980 [AP, 1521].

*Solitudine*, "Il Gazzettino", 22 giugno 1980 [SI, *Sesso*, pp. 337-342].

*Elegia dell'ambulante*, "Corriere della Sera", 12 luglio 1980 [AP, 1524].

*Via dalla pazza folla: l'inferno o il paradiso*, "Corriere della Sera Illustrato", 26 luglio 1980 [AP, 1526].

*Vandalismo all'italiana*, "Il Lavoro", 5 agosto 1980 [AP, 1527].

*Snob, ricco e "mascherato"*, "Corriere della Sera", 11 agosto 1980 [O2, pp. 1448-1453].

*Cara Cina rimasta senza i pensierini del suo Mao*, "Corriere della Sera", 12 agosto 1980 [AP, 1529].

*Vedo i mari della Sonda*, "Corriere della Sera", 23 agosto 1980 [A1, *I due mercanti*, pp. 1218-1222].

*Ma allora ci vuole un referendum per salvare anche i polli*, "Corriere della Sera", 24 agosto 1980 [AP, 1531].

*"La prego, smetta di ammirare le mimose"*, "Corriere della Sera", 5 ottobre 1980 [AP, 1532].

*L'udito*, "Playboy", ottobre 1980 [AP, 1534].

*Basta un poco di pittura*, "Corriere della Sera", 3 novembre 1980 [A1, *Sperone & Co.*, pp. 1223-1228].

*Giappone, così lontano dal paese della Politica*, "Corriere della Sera", 25 gennaio 1981 [EF, I, pp. 9-16].<sup>8</sup>

*Ogni boccone un esercizio di stile*, "Corriere della Sera", 28 gennaio 1981 [EF, II, pp. 17-28].

*Moderni ma con antica purezza*, "Corriere della Sera", 1 febbraio 1981 [EF, III, pp. 29-37].

*Il supertreno corre nei secoli*, "Corriere della Sera", 10 febbraio 1981 [EF, IV, pp. 38-44].

*Quell'inchino che riassume il Giappone*, "Corriere della Sera", 13 febbraio 1981 [EF, V, pp. 45-52].

*Giappone: ed è subito opera d'arte*, "Corriere della Sera", 22 febbraio 1981 [EF, VI, pp. 53-60].

*In Giappone i morti sembrano vivi*, "Corriere della Sera", 28 febbraio 1981 [EF, VII, pp. 61-67].

*Febbre gialla*, "Playboy", marzo 1981 [AP, 1540].

*Quei ciccioni sono "tesori nazionali"*, "Corriere della Sera", 10 marzo 1981 [EF, VIII, pp. 68-75].

*I quartieri del vizio senza erotismo*, "Corriere della Sera", 18 marzo 1981 [EF, IX, pp. 76-83].

*Ma dov'è nascosto l'eros del Giappone?*, "Corriere della Sera", 25 marzo 1981 [EF, X, pp. 84-91].

*I libri in cassaforte del Nobel Kawabata*, "Corriere della Sera", 31 marzo 1981 [EF, XI, pp. 92-99].

*Tokio: visita a un famoso sconosciuto*, "Corriere della Sera", 22 aprile 1981 [EF, XII, pp. 100-106].

*Una giapponese e i misteri della Grande Spia*, "Corriere della Sera", 3 maggio 1981 [EF, XIII, pp. 107-114].

*Quel fanciullo sorridente e misterioso*, "Corriere della Sera", 19 maggio 1981 [EF, XIV, pp. 115-121].

*Che colossale affare di dollari per una tazza di tè*, "Corriere della Sera", 30 maggio 1981 [EF, XV, pp. 122-129].

*Filippo De Pisis, vivere da esteta*, "Corriere della Sera", 9 giugno 1981 [A1, *De Pisis*, pp. 1231-1235].

*La scrittura di tre donne*, "Corriere della Sera", 18 giugno 1981 [AP, 1543].

*Ricordo di Montale*, "Corriere della Sera", 14 settembre 1981 [O2, pp. 1454-1455].

---

<sup>8</sup> I titoli degli articoli raccolti in *L'eleganza è frigida*, che non figurano né nella recente edizione di Adelphi, né nel catalogo archivistico, né nei Meridiani, provengono dalla consultazione del "Corriere della Sera" 1981-82 nell'emeroteca della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino.

- "Ero asino, ma con tante speranze al primo giorno di scuola", "Corriere della Sera", 16 settembre 1981 [-].
- "Ho capito lo Zen visitando un giardino", "Corriere della Sera", 2 ottobre 1981 [EF, XVI, pp. 130-137].
- L'eroticismo della signorina bonzo, "Corriere della Sera", 10 ottobre 1981 [EF, XVII, pp. 138-145].
- A Tokio l'Impero si fonda sul denaro, "Corriere della Sera", 20 ottobre 1981 [EF, XVIII, pp. 146-153].
- Arriva dalla Sicilia un altro Gattopardo, "Corriere della Sera", 8 novembre 1981 [-].
- Parise: il mio Veneto, "Corriere della Sera", 7 febbraio 1982 [AP, 1550].
- Con l'arco e con la spada lungo i sentieri dello Zen, "Corriere della Sera", 21 febbraio 1982 [EF, XIX, pp. 154-161].
- Il teatro e la musica sembrano antichi come il sorgere del sole, "Corriere della Sera", 24 febbraio 1982 [EF, XX, pp. 162-169].
- I lampi creativi di Comisso, "Corriere della Sera", 2 aprile 1982 [O2, pp. 1462-1467].
- Nel Laos con profumo d'oppio, "Corriere della Sera", 18 aprile 1982 [LO, 1, pp. 11-14].
- E un cefalo volava, "Corriere della Sera", 1 maggio 1982 [LO, 2, pp. 15-17].
- Ritrovai il Gran Balì in veste di medico, "Corriere della Sera", 7 maggio 1982 [LO, 3, pp. 18-20].
- Il lungo segreto di Maria Celeste, "Corriere della Sera", 14 maggio 1982 [LO, 4, pp. 21-23].
- Innamorarsi a dodici anni, "Corriere della Sera", 23 maggio 1982 [LO, 5, pp. 24-26].
- La tigre della Malesia non sa più ruggire, "Corriere della Sera", 30 maggio 1982 [LO, 6, pp. 27-29].
- L'amico d'America, "Corriere della Sera", 6 giugno 1982 [LO, 7, pp. 30-32].
- Ai bordi di una piscina come sospesi su un abisso, "Corriere della Sera", 13 giugno 1982 [LO, 8, pp. 33-35].
- Il vecchio suono di Singapore, "Corriere della Sera", 21 giugno 1982 [AP, 1589].
- E il ricciò mi portava dove c'era la Signora, "Corriere della Sera", 27 giugno 1982 [LO, 9, pp. 36-38].
- Affare fatto, dopo un caffè caldo, "Corriere della Sera", 4 luglio 1982 [LO, 10, pp. 39-41].
- "Haiku": una poesia di lucciole e scintille, "Corriere della Sera", 4 luglio 1982 [AP, 1592].
- La sera in cui si spense la luce, "Corriere della Sera", 11 luglio 1982 [LO, 11, pp. 42-44].
- Maugham, il pregio della banalità, "Corriere della Sera", 20 luglio 1982 [O2, pp. 1474-1479].
- Il Moravia segreto rimane un segreto, "Corriere della Sera", 31 luglio 1982 [AP, 1599].
- Interno inglese con due zitelle, "Corriere della Sera", 5 agosto 1982 [LO, 12, pp. 45-47].
- Grande eccentrico, "Corriere della Sera", 5 agosto 1982 [LO, 13, pp. 48-51].<sup>9</sup>
- In un vecchio club degno di Maugham, "Corriere della Sera", 14 agosto 1982 [AP, 1601].
- Un destino padre padrone, "Corriere della Sera", 19 agosto 1982 [AP, 1602].
- Ha fatto il giro d'Italia per fotografare Garibaldi, "Corriere della Sera", 22 agosto 1982 [AP, 1603].
- L'America di Altman è fatta di mostri, "Corriere della Sera", 20 settembre 1982 [O2, pp. 1480-1484].
- Una bottega piena di fantasmi, "Corriere della Sera", 28 settembre 1982 [LO, 14, pp. 52-55].
- [Era un mio compagno di scuola...], "Corriere della Sera", 28 settembre 1982 [LO, 15, pp. 56-58].<sup>10</sup>
- Un mostro acquatico fatto a quattro mani, "Corriere della Sera", 8 ottobre 1982 [A1, Transavanguardia a quattro mani, pp. 1236-1239].
- [Il padre, un professore d'università...], "Corriere della Sera", 16 ottobre 1982 [LO, 16, pp. 59-61].
- Amore breve in montagna, "Corriere della Sera", 16 ottobre 1982 [LO, 17, pp. 62-64].
- I miei viaggi veri e immaginari, "Corriere della Sera", 24 ottobre 1982 [Quando la fantasia ballava il "boogie", pp. 162-164].
- L'amore distrutto da uno strappo, "Corriere della Sera", 27 ottobre 1982 [LO, 19, pp. 65-67].
- Il ragazzo in nero, "Corriere della Sera", 27 ottobre 1982 [LO, 19, pp. 68-71].

<sup>9</sup> Si accetta la proposta di Silvio Perrella di considerare i racconti della rubrica *Lontano* come delle entità a parte, anche quando portano la stessa data.

<sup>10</sup> Cinque racconti apparsi sotto l'occhiello di *Lontano* sono senza titolo.

*La doppia vita del nano Tod*, "Corriere della Sera", 12 novembre 1982 [LO, 20, pp. 72-75].  
*Suor Franca e le sue farfalle*, "Corriere della Sera", 12 novembre 1982 [LO, 21, pp. 76-78].  
*Quel travolgente istinto di viaggiare*, "Corriere della Sera", 20 novembre 1982 [AP, 1618].  
*Perché "Querelle" non va censurato*, "Corriere della Sera", 20 novembre 1982 [O2, pp. 1500-1504].  
*Un pedinatore dalla barba rossa*, "Corriere della Sera", 12 dicembre 1982 [-].  
*Quelle tre montagne comperate per amore*, "Corriere della Sera", 13 dicembre 1982 [LO, 22, pp. 79-83].  
*Gentile signora fra le lapidi*, "Corriere della Sera", 13 dicembre 1982 [LO, 23, pp. 84-85].  
*L'invito del Vietnam a visitare il dopoguerra*, "Corriere della Sera", 17 dicembre 1982 [AP, 1623].  
*Che cosa farei con 3 miliardi*, "Corriere della Sera", [1982] [AP, 1624].

*Marilyn dolce libellula umana*, "Corriere della Sera", 2 gennaio 1983 [LO, 24, pp. 86-88].  
*[Fu lo squittio di una carrucola...]*, "Corriere della Sera", 2 gennaio 1983 [LO, 25, pp. 89-91].  
*Il "casto" Tanizaki maestro di erotismo*, "Corriere della Sera", 26 gennaio 1983 [O2, pp. 1517-1521].  
*Era davvero la stanza di Rilke?*, "Corriere della Sera", 1 febbraio 1983 [LO, 26, pp. 92-94].  
*Preferisco non credere alle orme di Budda*, "Corriere della Sera", 1 febbraio 1983 [LO, 27, pp. 95-98].  
*Al ristorante con la spia*, "Corriere della Sera", 16 febbraio 1983 [LO, 28, pp. 99-101].  
*[Ci sarà ancora, in vita...]*, "Corriere della Sera", 16 febbraio 1983 [LO, 29, pp. 102-104].  
*Dai prodotti "furticidi" alle poesie di Cutolo*, "Corriere della Sera", 20 febbraio 1983 [AP, 1634].  
*Lancetti, la donna, la moda, la rosa*, "Vogue", marzo 1983 [AP, 1639].  
*Un pianeta sconosciuto: Giappone*, "Qui Touring", 1-8 marzo 1983 (*È il Giappone*, "Ulisse 2000", febbraio-marzo 1985) [AP, 1635].  
*Quel Castro simile a un fratone barocco*, "Corriere della Sera", 4 marzo 1983 [LO, 30, pp. 105-107].  
*[Si chiamava Ji-Jun-Fu...]*, "Corriere della Sera", 4 marzo 1983 [LO, 31, pp. 108-111].  
*Quei cattolici di Brideshead*, "Corriere della Sera", 24 marzo 1983 [AP, 1638].  
*Amore e nostalgia nella casa di guerra*, "Corriere della Sera", 10 aprile 1983 [AP, 1640].  
*Sui banchi di scuola con Eco e Calvino*, "Corriere della Sera", 26 aprile 1983 [O2, pp. 1527-1531].  
*Il naufrago psicologo sull'isola deserta*, "Corriere della Sera", 14 maggio 1983 [O2, pp. 1259-1263].  
*Gli eroi sono stanchi*, "L'Espresso", 15 maggio 1983 [AP, 1640].  
*Se anch'io fossi un'isola deserta*, "Corriere della Sera", 22 maggio 1983 [O2, pp. 1264-1268].  
*Quel sapore di paradiso*, "Corriere della Sera", 2 giugno 1983 [O2, pp. 1269-1273].  
*L'indomita dama viaggia e narra*, "Corriere della Sera", 8 giugno 1983 [O2, pp. 1532-1534].  
*È di scena il Giappone*, "Corriere della Sera", 11 giugno 1983 [-].  
*C'è un uovo gigante nell'isola di Gauguin*, "Corriere della Sera", 23 giugno 1983 [O2, pp. 1274-1278].  
*La fertile stagione di quei giovani artisti*, "Corriere della Sera", 28 giugno 1983 [A1, *Scaglie di tartaruga*, pp. 1240-1242].  
*Capri, a piedi, e poi la grotta azzurra*, "Corriere della Sera", 3 luglio 1983 [Capri, senza numero di pagina].  
*Anche il cocktail nell'isola deserta*, "Corriere della Sera", 15 luglio 1983 [O2, pp. 1279-1283].  
*Una gallina e un maiale compagni di spiaggia*, "Corriere della Sera", 27 luglio 1983 [O2, pp. 1284-1288].  
*E la testa diventa una radio a galena*, "Corriere della Sera", 4 agosto 1983 [O2, pp. 1289-1293].  
*Il misterioso segreto di Fräulein Etta*, "Corriere della Sera", 10 agosto 1983 [AP, 1649].  
*Alla fine incontro una bellissima bruna*, "Corriere della Sera", 27 agosto 1983 [O2, pp. 1294-1298].  
*Quella gente misteriosa*, "Corriere della Sera", 20 settembre 1983 [O2, pp. 1299-1303].  
*Vado anch'io a bere a uno strano ruscello*, "Corriere della Sera", 3 ottobre 1983 [O2, pp. 1304-1308].  
*Potrebbe essere il Terzo mondo il regno del Papa di oggi*, "Corriere della Sera", 11 ottobre 1983 [AP, 1654].  
*Il conte, eroe dei nostri tempi*, "Corriere della Sera", 2 novembre 1983 [AP, 1655].  
*Mia cara Milano, ecco perché ti amo*, "Corriere della Sera", 3 novembre 1983 [AP, 1656].  
*Così il poeta scava al centro della terra*, "Corriere della Sera", 18 novembre 1983 [O2, pp. 1540-1544].



- Quei due dilettanti di genio*, "Corriere della Sera", 30 novembre 1983 [A1, *Van Gogh e Gauguin*, pp. 1243-1246].
- Il parapittore di Roma*, "Corriere della Sera", 8 dicembre 1983 [A1, *Ontani*, pp. 1247-1251].
- In quell'esodo c'è la spietata legge dell'Africa*, "Epoca", 23 dicembre 1983 [AP, 1660].
- Pittura e prosa "a zampa di gallina"*, "Corriere della Sera", 14 gennaio 1984 [A1, *De Pisis*, pp. 1252-1256].
- Una ragazza fa l'amore con il mare*, "Corriere della Sera", 3 febbraio 1984 [O2, pp. 1309-1313].
- "Carducci? È un input per computer"*, "Epoca", 10 febbraio 1984 [-].
- Un amore purissimo alle fonti della vita*, "Corriere della Sera", 15 febbraio 1984 [O2, pp. 1314-1318].
- Un paese dove l'amore è solo intelligenza*, "Corriere della Sera", 27 febbraio 1984 [O2, pp. 1319-1323].
- Guidati da Kawabata nel mondo della paura*, "Corriere della Sera", 7 marzo 1984 [O2, pp. 1545-1546].
- Ma qui i maschi non servono a nulla*, "Corriere della Sera", 24 marzo 1984 [O2, pp. 1324-1328].
- Troppo occidentale per l'enigma-Giappone*, "Corriere della Sera", 16 aprile 1984 [O2, pp. 1547-1551].
- De Pisis e i suoi taccuini*, "Panorama Mese", giugno 1984 [A2, *De Pisis*, pp. 117-118].
- Veneto "barbaro" di muschi e nebbie*, "Corriere della Sera", 1 luglio 1984 [O2, pp. 1535-1539].
- Nostalgia di Shakespeare tra i fumatori d'oppio*, "Corriere della Sera", 23 luglio 1984 [O2, pp. 1329-1334].
- Com'è cambiata Parigi negli ultimi trent'anni*, "Corriere della Sera", 19 settembre 1984 [O2, pp. 1552-1557].
- D'improvviso, a Montmartre, l'odore dell'arte*, "Corriere della Sera", 22 settembre 1984 [O2, pp. 1558-1562].
- Fra grattacieli più freddi di un cimitero*, "Corriere della Sera", 4 ottobre 1984 [O2, pp. 1563-1567].
- Il budello nato dal ventre di Parigi*, "Corriere della Sera", 11 ottobre 1984 [O2, pp. 1568-1572].
- È un po' merito dei re se qui si mangia ancora bene*, "Corriere della Sera", 23 ottobre 1984 [O2, pp. 1573-1577].
- Visita, con ricordi, "chez Gallimard"*, "Corriere della Sera", 1 novembre 1984 [O2, pp. 1578-1582].
- Quella cipria sottile sul mondo di Piovene*, "Corriere della Sera", 12 novembre 1984 [AP, 1676].
- Ricordi vicentini*, "Il Giornale di Vicenza", 25 novembre 1984 [AP, 1677].
- Parigi compie un giro di boa*, "Corriere della Sera", 15 dicembre 1984 [AP, 1678].
- Natale 1943: Ricordi vicentini*, "Il Giornale di Vicenza", 24 dicembre 1984 [AP, 1685].
- Il raffinato Marmori amava il cattivo gusto*, "Corriere della Sera", 15 gennaio 1985 [AP, 1688].
- La voglia di sciare*, "Il Giornale di Vicenza", 20 gennaio 1985 [AP, 1689].
- Vecchia Italia dagli odori buoni*, "Corriere della Sera", 9 febbraio 1985 [O2, pp. 1583-1587].
- Quel Carnevale all'Eretenio*, "Il Giornale di Vicenza", 3 marzo 1985 [AP, 1692].
- Il gobbetto attaccabrighe*, "Corriere della Sera", 4 marzo 1985 [O2, pp. 1335-1338].
- "Raccontai di aver visto Hanoi intatta e fui quasi linciato"*, "Corriere della Sera", 14 aprile 1985 [AP, 1697].
- Le ciglia di Elisa*, "Il Giornale di Vicenza", 14 aprile 1985 [AP, 1698].
- Comisso, animale felice con cervello d'artista*, "Corriere della Sera", 26 aprile 1985 [-].
- Ribelliamoci ai dogmi: ogni uomo è diverso dagli altri*, "Max", giugno 1985 [O2, pp. 1588-1590].
- Lei, l'altro e il ferroviere*, "Corriere della Sera", 3 giugno 1985 [O2, pp. 1339-1342].
- I divini mondani sulla via di Prokosch*, "Corriere della Sera", 26 giugno 1985 [O2, pp. 1591-1595].
- Mare democratico*, "Corriere della Sera", 15 agosto 1985 [O2, pp. 1343-1360].
- Macché dialetto, piuttosto impariamo l'inglese*, "Corriere della Sera", 24 ottobre 1985 [AP, 1707].
- L'arte, un albero dai rami spinosi*, "Corriere della Sera", 28 ottobre 1985 [A2, pp. 119-122].
- Georges Simenon e il giallo "metafisico"*, "Corriere della Sera", 16 novembre 1985 [O2, pp. 1596-1599].
- Morta Elsa Morante*, "Corriere della Sera", 26 novembre 1985 [AP, 1716].
- Kawabata e i segreti dell'animo femminile*, "Corriere della Sera", 27 novembre 1985 [AP, 1717].
- Abita in 40 stanze l'Italia disordinata*, "Corriere della Sera", 11 dicembre 1985 [O2, pp. 1600-1604].

*Se la nostalgia torna nel romanzo*, "Panorama Mese", gennaio 1986 [AP, 1720].  
*L'arte è una farfalla*, "Il Gazzettino", 8 febbraio 1986 (*Quando la fantasia ballava il "boogie"*, "Corriere della Sera", 9 febbraio 1986) [O2, pp. 1605-1609].  
*Senza peccato che gusto c'è?*, "Corriere della Sera", 21 febbraio 1986 [AP, 1730].  
*I diamanti di Montale*, "Corriere della Sera", 23 marzo 1986 [O2, pp. 1610-1613].  
*Quello swing, frenetico sogno di libertà*, "Corriere della Sera", 15 giugno 1986 [AP, 1737].  
*Hemingway fra i toreri*, "Corriere della Sera", 2 luglio 1986 [O2, pp. 1614-1617].  
*Una breve nube e torna a splendere il sole di Moravia*, "Corriere della Sera", 24 luglio 1986 [AP, 1738].  
*Al circo della metafisica*, "Corriere della Sera", 26 luglio 1986 [O2, pp. 1618-1621].  
*Il dominio della cartapesta*, "Corriere della Sera", 1 settembre 1986 [AP, 1758].

## Interviste a Goffredo Parise

*Parise vorrebbe avere un pappagallo*, a cura di G.A. Cibotto, "La Fiera Letteraria", 27 luglio 1952 [AP, 270].

*Goffredo Parise e il berretto della nonna*, a cura di A. Ferrio, "Settimo Giorno", 21 aprile 1955 [AP, 358].

*Perché va male la televisione?*, "Candido", 24 aprile 1955 [AP, 360].

*Il Colosseo di plastica*, a cura di A. Barbato, "L'Espresso", 11 aprile 1965 [AP, 592].

*Parise sbircia sul "Premio Strega" da un cocuzzolo di Monte Mario*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", a cura di S. Gaudio, 31 maggio 1965 (*Veruda la pittrice dalle bellissime mani ama i suoi quadri come creature umane*, "Il Mattino", 10 luglio 1965) [AP, 636].

*Gli scrittori e il teatro*, "Sipario", maggio 1965 [AP, 637].

*Due domande a Goffredo Parise*, a cura di F. Pal., "Avanti!", 16 settembre 1965 [AP, 700].

*Parise parla del suo primo romanzo*, a cura di F. Colombo, "La Stampa", 3 novembre 1965 [AP, 715].

*Goffredo Parise credeva che non avrebbe più scritto*, a cura di C. Costantini, "Il Messaggero di Roma", 1 dicembre 1965 [AP, 722].

*Parise si annoia se non scrive*, a cura di A. Di Giacomo, "Il Tempo", 28 dicembre 1965 [AP, 733].

*Goffredo Parise racconta la sua vita*, "Novella", febbraio 1966 [AP, 752].

*Vicenza "reale" non è nei libri ma nei sogni di Goffredo Parise*, a cura di A. Ferrio, "Il Gazzettino", 15 febbraio 1966 [AP, 753].

*Le soldatesse col cuore fragile*, a cura di S. Medici, "Novella 2000", 23 ottobre 1966 [AP, 798].

*Che cosa vogliono le guardie rosse?*, a cura di N. Minuzzo, "L'Europeo", 3 novembre 1966 [AP, 803].

*Una malattia che si chiama stile*, a cura di I. Prandin, "Il Gazzettino", 1 dicembre 1967 [AP, 892].

*Interrogiamo Parise*, a cura di G.A. Cibotto, "Il Gazzettino Letterario", 12 marzo 1968 [AP, 904].

*L'odore casto e gentile della povertà*, a cura di M. Cancogni, "La Fiera Letteraria", 22 agosto 1968 [AP, 945].

*Caino negro*, a cura di N. Ajello, "L'Espresso Colore", 8 settembre 1968 [GP, *Dibattito tra Goffredo Parise e John Mannan Garba ambasciatore della Nigeria a Roma*, pp. 158-172].

*Chi sono i commandos / perché il sequestro*, "Il Gazzettino", 14 maggio 1969 [AP, 992].

*I taciturni amici della Cina*, a cura di G. Zincone, "Corriere della Sera", 31 luglio 1969 [AP, 998].

*Goffredo Parise spiega la sua Cina*, a cura di F. Escoffier, "Il Gazzettino", 27 novembre 1969 [AP, 1006].

*Lo scrittore? Un uomo inutile*, a cura di V. Riva, "L'Espresso", 14 dicembre 1969 [AP, 1016].

*Sono contro l'atroce legge dell'aggressione*, a cura di R. Guerrini, "Il Dramma", gennaio 1970 [AP, 1054].

*Un romanzo dai molti colori*, a cura di G. Barbiellini Amidei, "Corriere della Sera", 17 gennaio 1970 [AP, 1044].

*Goffredo Parise*, a cura di E. De Boccard, "Playmen", aprile 1970 [AP, 1077].

*Dopo l'incubo*, a cura di C. Marabini, "Il Mondo", 24 maggio 1970 [-].

*Goffredo Parise*, a cura di O. Volta, "Horror", [1971] [AP, 1147].

*Di Parise ce n'è uno*, a cura di E. Siciliano, "Il Mondo", 16 giugno 1972 [AP, 1159].

*Tutto incominciò per amore*, a cura di C. Altarocca, "Il Resto del Carlino", 26 settembre 1972 (Claudio Altarocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 1-14) [AP, 1164].

*Roma e Milano a faccia a faccia*, a cura di A. Spinosa, "Corriere della Sera", 15 ottobre 1972 [AP, 1166].

*Uno sterminato paese pieno di "putei e noni"*, a cura di P. Santoro, "Domenica del Corriere", 17 ottobre 1972 [AP, 1167].

*I responsi di Parise l'antimago*, a cura di E. Siciliano, "Il Mondo", 19 ottobre 1972 [AP, 1168].

*Il convertito*, a cura di L. Tornabuoni, "La Stampa", 26 ottobre 1972 [AP, 1169].

*Sillabario dei sentimenti*, a cura di F. Sala, "Il Gazzettino", 31 ottobre 1972 [AP, 1171].

*Sto cercando di capire che cosa vuol dire felicità*, a cura di E. Fabiani, "Gente", 4 novembre 1972 [AP, 1172].

*Un abbicci della vita*, a cura di C. Costantini, "Il Messaggero", 6 novembre 1972 [AP, 1174].

*Qualcosa che muore*, a cura di G. Parise, "L'Espresso", 19 novembre 1972 [AP, 1181].

*Partito Parise Italiano*, "Panorama", 23 novembre 1972 [AP, 1183].

*Lasciatemi mentire*, a cura di G. Neri, "Il Messaggero", 27 agosto 1973 [AP, 1255].

*A sinistra con sentimento*, a cura di C. Costantini, "Il Messaggero", 8 novembre 1973 [AP, 1261].

*Dentro la paura cilena*, "Panorama", 6 dicembre 1973 [AP, 1263].

*Essere in armonia con se stesso*, a cura di A. Gasparini, "La Fiera Letteraria", [1973] [AP, 1266].

*Ma quale donna vivrebbe qui con me?*, a cura di G. Monticelli, senza testata, [1973] [AP, 1268].

*Vergognarsi o no?*, a cura di S. De Andreis, "Panorama", 24 ottobre 1974 [AP, 1302].

*Ve lo ripeto: come genitori siamo un pessimo esempio*, a cura di G. Graziosi, "Domenica del Corriere", 8 dicembre 1974 [AP, 1310].

*Mio figlio non esiste, ma lo educo così*, a cura di L. Spagnoli, "Il Mondo", 29 maggio 1975 [-].

*Contro il potere?*, a cura di C. Stampa, "Epoca", 31 maggio 1975 [AP, 1328].

*Una cosa effimera che si chiama successo*, a cura di A. Scalabrin, "La Voce Repubblicana", 10 giugno 1975 [AP, 1329].

*Venezia beota*, a cura di C. Marabini, "Il Resto del Carlino", 4 ottobre 1975 (*Odore di regime a Venezia*, "La Nazione", 4 ottobre 1975) [AP, 1332].

*Sedotti dal nero?*, a cura di G. Gallo e E. Granzotto, "Panorama", 9 ottobre 1975 [AP, 1333].

*La violenza è il nostro dio*, a cura di R. Guerrini, senza testata, [1975] [AP, 1335].

*Andando per guerre ho giocato la mia vita*, a cura di T. Chiaretti, "La Repubblica", 29 febbraio 1976 [AP, 1346].

*Le guerre di Parise*, a cura di F. Colombo, "Tuttolibri", 6 marzo 1976 [AP, 1349].

*Inviato speciale tra miseri e diseredati*, a cura di A. Andreoli, "Il Mondo", 15 aprile 1976 [AP, 1367].

*Parise, o il vivere con onore*, a cura di A.V., "Grazia", 30 maggio 1976 [AP, 1373].

*"Non ci sono esperti morali"*, "Corriere della Sera", 3 ottobre 1976 [AP, 1404].

*Quando l'uomo è solo strumento*, a cura di F. Rebellato, "Il Gazzettino", 24 maggio 1977 [AP, 1419].

*L'America di Parise*, a cura di P. Mei, "7 Giorni Veneto", 23 giugno 1977 [AP, 1427].

*La Malfa e Parise parlano della Cina*, "Corriere della Sera Illustrato", 12 novembre 1977 [AP, 1448].

*Parise: "Una rivincita della ragione"*, a cura di F. Escoffier, "Il Gazzettino", 20 novembre 1977 [AP, 1450].

*Gli intellettuali, l'Italia, la crisi*, a cura di M. Pendinelli, "Corriere della Sera", 22 novembre 1977 [AP, 1451].

*La crisi del marxismo comincia nel '68?*, a cura di M. Pendinelli, "Corriere della Sera", 4 gennaio 1978 [AP, 1455].

*Dopo la crisi: nuova cultura, nuova civiltà?*, a cura di M. Pendinelli, "Corriere della Sera", 25 febbraio 1978 [AP, 1463].

*Perché nel Veneto tanta violenza?*, a cura di V. Maddaloni, "Famiglia Cristiana", 21 gennaio 1979 [AP, 1491].

*Viaggiatore malinconico tra i guasti del mondo*, a cura di G. Ceronetti, "La Stampa", 26 gennaio 1980 [AP, 1517].

*Parise: "Essere profeti? Niente di più facile..."*, a cura di G. Nogara, "Il Tempo", 1 febbraio 1980 [AP, 1518].

*Parise annoiato dal trionfalismo regionale*, a cura di C. Piazzetta, "Il Gazzettino", 18 luglio 1980 [AP, 1525].

*Quel ragazzo non c'è più*, a cura di A. Mongiardo, "Il Messaggero", 29 dicembre 1980 [AP, 1536].

*Parise tra moralismo e paradossi, il "piacere" dello scrivere*, a cura di C. Fratelloni, "L'Ora", 16 aprile 1981 [AP, 1541].

*Davanti a Picasso il Grande*, a cura di I. Prandin, "Il Gazzettino", 20 giugno 1981 [AP, 1544].

*"Il chirurgo che mi opererà sembra un toro di Picasso"*, a cura di C. Giua, "Tribuna di Treviso", [21 giugno 1981] [AP, 1545].

- Ma ho occhi e cervello e sufficiente esperienza*, a cura di A. Rosselli, "1999 Italia", gennaio 1982 [-].
- Parise: una vita diversa*, a cura di L. Tornabuoni, "La Stampa", 22 gennaio 1982 [AP, 1549].
- Parise ovvero l'eleganza è frigida*, a cura di G. Massari, "Il Giornale", 14 marzo 1982 [AP, 1551].
- Parise: non vado oltre la parola "solitudine"*, a cura di G. Nascimbeni, "Corriere della Sera", 15 marzo 1982 [AP, 1553].
- Vi racconto il mio abc*, a cura di O. Del Buono, "L'Europeo", 29 marzo 1982 [AP, 1558].
- Il mio padrone sono io*, a cura di E. Rasy, "Panorama", 29 marzo 1982 [AP, 1559].
- L'amore che non amo*, a cura di M. Lante della Rovere, "Amica", 13 aprile 1982 [AP, 1571].
- Credo soltanto nell'amore e nella natura*, a cura di G. Monticelli, "Epoca", 14 maggio 1982 [AP, 1584].
- La poesia di Parise trionfa allo "Strega"*, a cura di A. Trentin, "Il Mattino di Padova", 10 luglio 1982 [AP, 1594].
- Qui dimentico tutti i peccati di Roma*, a cura di G. Ferrè, "Epoca", 27 agosto 1982 [AP, 1604].
- Avrei votato Woody Allen*, a cura di N. Aspesi, "La Repubblica", [10 settembre 1982] [AP, 1606].
- Troppo spesso a Vicenza manca il coraggio di pensare in grande*, a cura di A. Trentin, "Il Giornale di Vicenza", 26 settembre 1982 [AP, 1608].
- La poesia è come la fede passa e non ripassa ed è inutile inseguirla*, a cura di G. Servello, senza testata, [1982] [AP, 1628].
- Parise: "Salvo una cosa sola"*, a cura di A. Padalino, "Panorama", 10 gennaio 1983 [AP, 1630].
- Le sentine di ogni iniquità*, a cura di F. Païar, "Il Gazzettino", 28 luglio 1983 [AP, 1648].
- Col silenzio ha riempito la mia vita di freddezza*, a cura di G. Micali, "Oggi", 14 settembre 1983 [AP, 1650].
- Ma il Veneto è l'Alabama?*, a cura di L. Gulli, "Il Giornale", 13 febbraio 1984 [AP, 1663].
- Goffredo Parise, sillabario di un naufrago*, a cura di M. Sorteni, "Domenica del Corriere", 2 giugno 1984 [AP, 1666].
- Aiuto! Ci sta invadendo la cultura borbonica*, a cura di S. Saviane, "L'Espresso", 3 giugno 1984 [AP, 1667].
- Io Parise, la mia Vicenza, le mie radici*, a cura di A. Bellini, "Il Giornale di Vicenza", 15 settembre 1984 [AP, 1670].
- "Che chierichetto, svenivo per l'odore dell'incenso!"*, "Il Giornale di Vicenza", 22 dicembre 1984 [AP, 1683].
- "Squadrisimo regionalistico"*, a cura di S. Meccoli, "La Tribuna di Treviso", 23 dicembre 1984 [AP, 1684].
- Al diavolo i virtuosi!*, a cura di G. Neri, "Il Messaggero", 11 aprile 1985 [AP, 1696].
- Goffredo Parise*, a cura di A. Amendola, "Amica", [25 giugno 1985] [AP, 1702].
- L'uomo senza vanità*, a cura di P. Ruffilli, "Reporter", 17 luglio [1985] [AP, 1703].
- Il Piave scorre tra i boschi del Giorgione*, a cura di B. Rossi, "Corriere della Sera", 31 luglio 1985 [AP, 1710].
- Parise: hanno spento le comete ora resta il nulla*, a cura di C. Della Corte, "Tuttolibri", 28 settembre 1985 [AP, 1706].
- Dove sono gli scrittori? Io non ne vedo proprio*, a cura di A. Chiades, "La Tribuna di Treviso", 31 ottobre 1985 (*Il Veneto visto da Parise*, "Il Gazzettino", 6 novembre 1985) [AP, 1710].

*Sono nato scrittore al soffio della libertà*, a cura di G. Lugaresi, “Il Gazzettino”, 8 febbraio 1986 [AP, 1722].

*I felici “ozi” trevigiani di Goffredo Parise*, a cura di R. Fiasconaro, “La Tribuna di Treviso”, 14 febbraio 1986 [AP, 1729].

*Basta col Carnevale*, a cura di I. Prandin, “Il Gazzettino”, 1 marzo 1986 [AP, 1731].

*Sentirsi esiliati in una Italia che non esiste*, a cura di R. Bracalini, “Il Giorno”, 13 aprile 1986 [AP, 1733].

*Artisti si nasce*, a cura di S. Strazzabosco, “Il Gazzettino”, 4 giugno 1986 [AP, 1735].

*Goffredo Parise*, a cura di R. Enriquez, “Vogue”, settembre 1986 [AP, 1834].

*Goffredo Parise*, a cura di L. Meneghelli, “Flash Art”, novembre 1986 [AP, 1844].

*“Tutta l'avanguardia mi annoia”*, a cura di M. Mida, “Paese Sera”, senza data [AP, 2018].

*Goffredo Parise*, a cura di F. Valobra, “Playmen”, senza data [AP, 2023].

*“Anche tra i bottoni ci sono maschi e femmine”*, “La Fiera Letteraria”, senza data [AP, 2024].

# Bibliografia

## Testi di Goffredo Parise<sup>1</sup>

*Opere*, I, a cura di B. Callegher e M. Portello, con introduzione di A. Zanzotto, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006 (1987) [O1].

- *Il ragazzo morto e le comete* (1951), pp. 5-148.
- *La grande vacanza* (1953), pp. 149-297.
- *Il prete bello* (1954), pp. 299-552.
- *Il fidanzamento* (1956), pp. 553-687.
- *Atti impuri* (1959), pp. 689-831.
- *Il padrone* (1965), pp. 833-1073.
- *Racconti 1952-1965*, pp. 1075-1357.
- *La moglie a cavallo* (1960), pp. 1361-1392.
- *Luoghi e reportages*, pp. 1393-1482.
- *Fogli sparsi*, pp. 1483-1562.

*Opere*, II, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Arnoldo Mondadori, 2005 (1989) [O2].

- *Il crematorio di Vienna* (1969), pp. 5-193 [CV].
- *Descrizione di una farfalla* (1977), pp. 515-534.
- *Arsenico* (1986), pp. 535-560.
- *L'assoluto naturale* (1967), pp. 563-648.
- *Cara Cina* (1966), pp. 651-776 [CC].
- *New York* (1977), pp. 997-1053 [NY].
- *Artisti* (1984), pp. 1181-1256 [A1].
- *Racconti sparsi 1983-1985*, pp. 1257-1360.
- *Scritti vari*, pp. 1361-1621.

*Guerre politiche*, Milano, Adelphi, 2007 (1976) [GP].

*L'eleganza è frigida*, Milano, Adelphi, 2008 (1982) [EF].

*Sillabari*, Milano, Adelphi, 2009 (1984) [SI].

*Gli americani a Vicenza e altri racconti*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1987.

*L'odore d'America*, Milano, Mondadori, 1990.

*Artisti*, a cura di M. Quesada, Vicenza, Neri Pozza, 1994 [A2].

*I movimenti remoti. Inediti di Goffredo Parise*, a cura di C. Pizzingrilli, "Marka", 1995, 32.

---

<sup>1</sup> Per un elenco degli scritti giornalistici si rinvia all'Appendice.

*Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, a cura e con prefazione di L. Urettini, Lugo, Bradipo, 1995.

*L'odore del sangue*, a cura di C. Garboli e G. Magrini, Milano, Rizzoli, 2004 (1997).

*Borghesia e altre voci escluse dai Sillabari*, a cura di S. Perrella, Pistoia, Via del Vento, 1997.

*Dieci poesie*, scelte e introdotte da S. Perrella, con disegno di G. Fioroni, Milano, Rizzoli, 1997.

*Verba volant. Profezie civili di un anticonformista*, Firenze, Liberal Libri, 1998 [VV].

*Capri*, con cinque disegni di Giosetta Fioroni, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999.

*Lontano*, a cura e con postfazione di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2009 (2002) [LO].

*Quando la fantasia ballava il "boogie"*, a cura e con postfazione di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2005.

*Nani Sustinebi*, con introduzione di G. Fioroni, Casa di Cultura Goffredo Parise e Comune di Ponte di Piave, 2006.

*I movimenti remoti*, a cura e con introduzione di E. Trevi, Roma, Fadingo, 2007.

*Accadde a Cortina*, Courmayeur, Liaison, 2010.

*Dobbiamo disobbedire*, a cura e con postfazione di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2013.

Lettera a Gaspare Barbiellini Amidei, 15 marzo [1974] [AP, 91.77].

— 10 giugno [1974] [AP, 91.78].

— 14 giugno [1974] [AP, 91.79].

— 12 marzo [1976] [AP, 91.93].

— 17 luglio 1981 [AP, 91.104].

Lettera a Claudio Marabini, 14 marzo [1970] [AP, 107].

Lettera a Gianna Polizzi, 29 gennaio [1963] [AP, 89.3].

— 13 marzo [1964] [AP, 89.11].

— 22 aprile [1964] [AP, 89.12].

— 3 settembre [1964] [AP, 89.14].

Lettera a Neri Pozza, 5 luglio [1954] [AP, 88.41].

— 9 luglio 1954 [AP, 88.42].

— 30 settembre [1955] [AP, 88.57].

Lettera a Giuseppe Prezzolini, 25 gennaio [1970] [AP, 69.3].

Lettera a Omaira Rorato, 21 maggio [1976] [AP, 85.2].

Lettera a Alfio Russo, 11 febbraio [1963] [AP, 91.1].

— 20 luglio [1965] [AP, 91.3].

— 16 febbraio [1967] [AP, 91.9].

Lettera a Giovanni Spadolini, 17 settembre 1968 [AP, 91.13].

— 15 settembre [1970] [AP, 91.31].

— 20 giugno 1971 [AP, 91.44].

## Fonti secondarie

### Critica parisiiana

Luisa Accati, *Da Immacolata a Fedora: un itinerario sentimentale*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 123-133.

Elio Filippo Accrocca, a cura di, *Ritratti su misura di scrittori italiani. Notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960.



- Claudio Altarocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- Andrea Aveto, *Goffredo Parise*, in *Giornalismo italiano*, III, 1939-1968, a cura di F. Contorbia, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009, pp. 1839-1840.
- *Goffredo Parise*, in *Giornalismo italiano*, IV, 1968-2001, a cura di F. Contorbia, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009, pp. 1900-1901.
- Armando Balduino, *Parise, la “cosa” e la poesia repressa*, in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena, Padova, Liviana, 1989, pp. 127-136.
- *I ‘miti’ antiamericani di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995*, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 79-97.
- Fernando Bandini in *Con Goffredo Parise. Atti del convegno tenuto a Treviso il 19 settembre 1987*, a cura di N. Naldini, Dosson, Zoppelli, 1988, pp. 7-10.
- *L’esordio di Goffredo Parise: “Il ragazzo morto e le comete”*, in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena, Padova, Liviana, 1989, pp. 105-114.
- *Prefazione a Goffredo Parise a vent’anni dalla morte. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006*, a cura di F. Bandini, Vicenza, Accademia Olimpica, 2012, pp. 5-6.
- Fernando Bandini, Giosetta Fioroni e Vanni Scheiwiller, a cura di, *Goffredo Parise tra Vicenza e il mondo*, Milano, Scheiwiller, 1995.
- Giorgio Bárberi Squarotti, *Parise: l’avventura, la morte*, in *Goffredo Parise. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995*, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 3-25.
- Marco Belpoliti, *La fine dell’Arcadia cristiana*, in Id., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010 (2001), pp. 63-100.
- *La pietra e il cuore*, in Id., *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010 (2001), pp. 218-282.
- Carla Benedetti, “Amicizia”: *Storia del tempo che non finisce*, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992*, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 35-49.
- Clotilde Bertoni, *Professione reporter: da Hemingway a Parise*, in Id., *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, pp. 23-28.
- Davide Bigatello, *Il crematorio di Vienna. Metafora e profezia dell’annientamento dell’uomo nella società dei consumi*, “Quaderni veneti”, 2007, 46, pp. 71-102.
- Sergio Blazina, *Parise e dintorni: un’ipotesi di linea veneta*, in *Les illuminations d’un écrivain. Influences et créations dans l’œuvre de Goffredo Parise. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999*, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 51-67.
- Giorgio Bocca, *Il romanziere da diporto*, “Il Giorno”, 29 ottobre 1972 [AP, 1170].
- Federica Bonferroni, *Il disordine del mondo: origine dei “Sillabari” di Goffredo Parise*, “Poetiche”, 2005, 2, pp. 257-276.
- Gabriele Braggion, *Più delle cose la vita. Goffredo Parise reporter*, “Linea d’ombra”, 1996, 117, pp. 23-26.
- Gian Piero Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 143-145.
- Manuela Brunetta, *L’“Archivio Parise”: tra le memorie di un progetto*, in *Goffredo Parise. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995*, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 251-277.
- *Affioramenti da un fondo sommerso: due lettere di Parise e Comisso*, “Studi novecenteschi”, 1997, 54, pp. 395-401.
- *Introduzione*, in *Archivio Parise. Le carte di una vita*, a cura di M. Brunetta, Treviso, Canova, 1998, pp. 9-24.
- *Lutto, sensualità mentale, erotismo senile: “L’odore del sangue” di Goffredo Parise*, “Esperienze letterarie”, 2001, 4, pp. 60-75.
- *Fonti e suggestioni fantastiche nella scrittura d’esordio di Goffredo Parise*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, a cura di M. Giachino, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 31-46.

- *Nuove acquisizioni del fondo Parise nella casa di Ponte di Piave*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Academia Olimpica, 2012, pp. 57-69.
- Riccardo Calimani, *La polenta e la mercanzia. Un viaggio nel Veneto*, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 99-105.
- Bruno Callegher, *Per Goffredo Parise*, "Cartevive", 2005, 1, pp. 5-14.
- *Cronologia*, in *Goffredo Parise, Opere*, I, a cura di B. Callegher e M. Portello, con introduzione di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. XXXIX-LXVIII.
- Claudia Capperucci, *Omaggio a Parise*, "Paragone", 2004, 51-53, pp. 170-174.
- Rocco Carbone, *La laguna all'alba*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 38-39.
- Jessy Carton, *L'immagine pura in "Lontano" di Goffredo Parise*, "Studi e problemi di critica testuale", 2013, 86, pp. 189-218.
- "Non c'è niente da capire: basta guardare." *L'ethos del dilettante nella critica d'arte di Goffredo Parise*, in *Faber in fabula. Casi di intertestualità artistica nella letteratura italiana*, a cura di U. Schröder-Musarra e F. Musarra, Firenze, Franco Cesati, 2014, pp. 71-79.
- *Goffredo Parise, 'figlio del peccato' senza Chiesa*, "Mnemosyne o la costruzione del senso", 2015, 8, pp. 87-98.
- Alberto Casadei, *Goffredo Parise e altri outsider*, in *Letteratura italiana*, II, *Dal Settecento ai nostri giorni*, a cura di A. Battistini, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 517-518.
- Giorgio Cavallini, *La dolcezza della vita e il sentimento del crepuscolo nei "Sillabari" di Goffredo Parise*, "Otto/Novecento", 2002, 2, pp. 71-89.
- Luca Clerici, *Scrittori italiani di viaggio*, II, 1861-2000, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1670-1677.
- Dalila Colucci, *Trenta poesie: il Baedeker lirico di Goffredo Parise*, "Forum Italicum", 2011, 1, pp. 212-233.
- "La danzatrice greca" di Goffredo Parise: indagini metapoetiche e metafore concettuali, "Italianistica", 2011, 3, pp. 149-165.
- *Nessuno crede al merlo d'acqua. Le ultime poesie di Goffredo Parise*, Isernia, Cosmo Iannone, 2011.
- Ilaria Crotti, *Per una fenomenologia del fantastico nel primo Parise*, in Ead., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994, pp. 121-133.
- *Per uno studio delle varanti in Goffredo Parise: la triplice redazione de "Il ragazzo morto e le comete" e "La grande vacanza"*, in Ead., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994, pp. 134-150.
- *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994, pp. 151-194.
- *Visioni di Comisso*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 135-158.
- 1955. *Goffredo Parise reporter a Parigi. Con due racconti inediti*, Padova, Poligrafo, 2002.
- *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2005.
- "Ho un debole per le semplificazioni fulminanti": *Parise interprete di Zanzotto*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Academia Olimpica, 2012, pp. 35-56.
- Rolando Damiani, *Alla ricerca dello stile: Parise reporter in Asia*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 99-111.
- *Dal "paese della Politica" all'impero dell'Iki*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Academia Olimpica, 2012, pp. 71-89.
- Antonio Daniele, *Goffredo Parise e Giuseppe Faggin. Tracce di un'amicizia*, "Giornale storico della letteratura italiana", 2002, 585, pp. 99-102.
- Pino Dato, *Vicentinità. Il manoscritto ritrovato, Goffredo Parise, Gli Americani a Vicenza*, Vicenza, Dedalus, 2006.
- *L'ultimo anti-americano. Goffredo Parise e gli Usa: dal mito al rifiuto*, Roma, Aracne, 2009.

- Elisa Davoglio, *Una vertigine in Parise*, "Nuovi Argomenti", 2011, 55, pp. 91-95.
- Erri De Luca, *L'ultima bellezza*, in *I "Sillabari" di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 75-78.
- Enza Del Tedesco, *Goffredo Parise. Nascita narrativa e iniziazione poetica*, "Studi novecenteschi", 2000, 1, pp. 135-159.
- "L'odore del sangue" di Goffredo Parise. *Storia di un matricidio*, "Paragone", 2000, 27-29, pp. 134-145.
- *Goffredo Parise. Il cinema è una "confiserie"*, "Studi novecenteschi", 2001, 61, pp. 187-197.
- *Il merlo d'acqua. La poesia di Goffredo Parise*, "Istmi", 2006, 17-18, pp. 111-124.
- "I movimenti remoti" di Goffredo Parise, "Italian Poetry Review", 2008, 3, pp. 11-28.
- *Goffredo Parise. Il disimpegno militante*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Academia Olimpica, 2012, pp. 115-136.
- Pietro De Marchi, *Dalla A alla S: i "Sillabari" di Goffredo Parise*, in Id., *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002, pp. 242-260.
- Cesare De Michelis, *La laurea in "boogie"*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Academia Olimpica, 2012, pp. 137-147.
- Gaia De Pascale, 'Cara Cina': l'analisi attraverso il dialogo, in Ead., *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 175-180.
- 'L'eleganza è frigida', in Ead., *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 231-235.
- Luca Doninelli, *Una lingua naturale*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 31-32.
- Vincent D'Orlando, *Les palimpsestes d'un candide. Ombres et lumières dans l'œuvre de Goffredo Parise*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 17-42.
- *Notice biographique*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 173-178.
- Marilena Ermilli, *Lo specchio degli inganni. Potere e sopravvivenza ne "Il padrone" di Goffredo Parise*, "Poetiche", 2010, 2-3, pp. 369-407.
- Monica Farnetti, *Le città fantastiche: Goffredo Parise*, in *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini, 1994, pp. 117-127.
- Maurizio Ferrara, *Il letterato e la politica*, "l'Unità", 24 novembre 1972 [AP, 1184].
- Denis Ferraris, *Edo, un dandy à son balcon*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 87-103.
- Ernesto Ferrero, "Poesia", in *I "Sillabari" di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 51-58.
- Giulio Ferroni, *Goffredo Parise*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, IV, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 1082.
- Gianfranco Folena, *Con Goffredo Parise*, in *Con Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Treviso il 19 settembre 1987, a cura di N. Naldini, Dosson, Zoppelli, 1988, pp. 11-17.
- Mario Fortunato, "Roma", in *I "Sillabari" di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 119-123.
- Antonio Franchini, *Racconto di sera*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 33-34.
- Mario Fusco, *I primi romanzi di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*. Atti del convegno tenuto a Parigi 26-28 settembre 1989, Roma, De Luca, 1989, pp. 32-39.
- *Peut-on comprendre le Japon?* in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 105-114.

- Cesare Garboli, *Introduzione*, in Goffredo Parise, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, a cura di C. Garboli, Milano, Mondadori, 1987, pp. 5-15.
- *Gli americani a Vicenza*, in Id., *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 180-187.
- “Amicizia”, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 105-117.
- *Vita di Parise*, in Id., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 55-60.
- Prefazione a Goffredo Parise, *L'odore del sangue*, a cura di C. Garboli e G. Magrini, Milano, Rizzoli, 2004, pp. V-XXII.
- Andrea Gialloredo, *Parise “naufraigo psicologo”*, “Allegoria”, 2002, 42, pp. 105-114.
- Il “sorriso pazzoide e lunare” e lo sguardo della volpe. *Forme della conoscenza, della memoria e del racconto nei “Sillabari” di Parise*, “Studi novecenteschi”, 2003, 1, pp. 75-98.
- *La parola trasparente. Il “sillabario” narrativo di Goffredo Parise*, Roma, Bulzoni, 2006.
- Matteo Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: “L'odore del sangue” di Parise*, “Studi novecenteschi”, 2005, 1, pp. 209-231.
- *Parise e gli ultrasuoni dei comportamenti. “Il crematorio di Vienna” fra iterazioni e novità*, “Lettere italiane”, 2010, 4, pp. 625-639.
- Natalia Ginzburg, *Goffredo Parise (1973)*, in Ead., *Opere*, II, Milano, Mondadori, 1987, pp. 549-554.
- Lorella Anna Giuliani, *Se anche la passione di distruggere è una passione creativa: “L'odore del sangue” di Goffredo Parise*, “Filologia antica e moderna”, 2004, 27, pp. 181-193.
- Paolo Grossi, *Introduzione*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 9-16.
- Vincenzo Guerrazzi, a cura di, *Gli intelligenti*, Napoli, Marotta, 1978.
- Ernesto Guidorizzi, *Le voci prime del “Sillabario”*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 159-163.
- Renato Guttuso, *Impegno e non impegno*, “l'Unità”, 30 gennaio 1973 [AP, 1224].
- Raffaele La Capria, *Letteratura e salti mortali (1990)*, in Id., *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2003, pp. 1247-1266.
- “*I Sillabari*” di Goffredo Parise, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 93-103.
- *Il sentimento della letteratura (1997)*, in Id., *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2003, pp. 1353-1375.
- *Lo stile dell'anatra (2001)*, in Id., *Opere*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2003, pp. 1595-1606.
- *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, Roma, Minimum Fax, 2005.
- Paolo Lanaro, *L'ombra lunga dei “Sillabari”*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Accademia Olimpica, 2012, pp. 9-15.
- Igor Man, *Professione reporter*, “Nuovi Argomenti”, 1996, 4, pp. 17-19.
- Raffaele Manica, “*Antipatia*”, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 17-28.
- *Premesse a Parise viaggiatore*, “Nuovi Argomenti”, 1996, 4, pp. 19-21.
- *Come leggeva Parise*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 69-86.
- *Premessa*, “Nuovi Argomenti”, 2011, 55, pp. 19-23.
- Claudio Marabini, *Goffredo Parise*, “Nuova Antologia”, 1970, 2030, pp. 251-268.
- Dacia Maraini, a cura di, *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 63-73.
- Martino Marazzi, *Diarismo e giornalismo critico di Goffredo Parise*, in Id., *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento*, Milano, Marcos y Marcos, 1997, pp. 160-167.
- Franco Marcoaldi, *Parise e il gioco degli occhi*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 113-120.

- Clelia Martignoni, *I "Sillabari": la magia del cristallo*, in *Con Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Treviso il 19 settembre 1987, a cura di N. Naldini, Dosson, Zoppelli, 1988, pp. 19-28.
- Giordano Meacci, *L'ultima bicicletta per Cena*, "Nuovi Argomenti", 2011, 55, pp. 96-110.
- Roberto Meloni, *I movimenti remoti di Goffredo Parise: carte autografe e frammenti Altarocca*, "Studi Medievali e Moderni", 2003, 1, pp. 359-397.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Dentro i "Sillabari" di Parise*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 392-409.
- Giovanna Messina, *"Fenomenologia del vedere" nei "Sillabari" di Goffredo Parise*, "Studi novecenteschi", 2007, 2, pp. 459-498.
- *Vedere e sentimento del tempo nei "Sillabari"*, in *Goffredo Parise a vent'anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Academia Olimpica, 2012, pp. 17-34.
- Giuseppe Montesano, *Corpo a corpo*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 35-36.
- Mario Monti, *Parise alla scrivania di Longanesi*, in *Parise e il Corriere*, supplemento al "Corriere della Sera", 29 ottobre 1986, p. 31.
- Alberto Moravia, *Differenza tra artista e intellettuale*, "Corriere della Sera", 5 novembre 1972 [AP, 1173].
- in *Con Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Treviso il 19 settembre 1987, a cura di N. Naldini, Dosson, Zoppelli, 1988, pp. 28-33.
- *Per Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*. Atti del convegno tenuto a Parigi 26-28 settembre 1989, Roma, De Luca, 1989, pp. 12-15.
- Giulio Mozzi, *Ciò che ho (forse) imparato dai "Sillabari"*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 34-35.
- Anco Marzio Mutterle, *Epifania in nero*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 27-45.
- Nico Naldini, *Introduzione*, in *Con Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Treviso il 19 settembre 1987, a cura di N. Naldini, Dosson, Zoppelli, 1988, p. 5.
- in *Con Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Treviso il 19 settembre 1987, a cura di N. Naldini, Dosson, Zoppelli, 1988, pp. 35-40.
- *Il solo fratello. Ritratto di Goffredo Parise*, Milano, Rosellina Archinto, 1989.
- *Tracce autobiografiche nei due "Sillabari"*, in *I "Sillabari" di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 79-85.
- *Il nuovo padrone di Milano*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 165-172.
- Giulio Nascimbeni, *Caro Parise*, in *Parise e il Corriere*, supplemento al "Corriere della Sera", 29 ottobre 1986, pp. 4-9.
- Sandro Onofri, *L'invenzione del viaggio*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 22-25.
- Alberto Papuzzi, *Il cronista e lo scrittore*, in Id., *Letteratura e giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 5-12.
- Jean-Baptiste Para, *Addio all'infanzia*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*. Atti del convegno tenuto a Parigi 26-28 settembre 1989, Roma, De Luca, 1989, pp. 40-45.
- Fabrizio Patriarca, *Parise in Giappone*, "Nuovi Argomenti", 2011, 55, pp. 80-90.
- Angelo Pellegrino, *In Cina per la Rivoluzione Culturale: Parise e Moravia*, in Id., *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 142-154.
- *Goffredo Parise, "L'eleganza è frigida"*, in Id., *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 176-182.
- Giulia Pellegrino, *Echi sveviani in "L'odore del sangue" di Goffredo Parise*, "Filologia antica e moderna", 2009, 36, pp. 155-184.
- Paola Pepe, *Novecento 'fantastico'. Posizioni e funzioni della narrativa di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 59-75.

- Silvio Perrella, *Introduzione*, in *I "Sillabari" di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 7-12.
- *"Estate"*, in *I "Sillabari" di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 135-138.
- *Su Comisso e Parise: a zig zag*, in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, a cura e con prefazione di L. Urettini, Lugo, Bradipo, 1995, pp. 90-91.
- *In viaggio con Parise*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 24-29.
- *La semplificazione fulminante: Parise lettore*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 173-180.
- *Introduzione*, in *Goffredo Parise, Dieci poesie*, scelte e introdotte da S. Perrella, con un disegno di G. Fioroni, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 5-8.
- *Introduzione*, in *Goffredo Parise, Verba volant. Profezie civili di un anticonformista*, Firenze, Liberal, 1998, pp. XI-XXII.
- *Parise, Calvino e due costellazioni diverse*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 43-50.
- *La malinconia di Parise in un sillabario*, in *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, a cura di B. Frabotta, Roma, Donzelli, 2001, pp. 155-158.
- *Parise viaggiatore indigente*, in *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*. Atti del convegno tenuto a Catania 6-8 maggio 2002, a cura di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004, pp. 191-199.
- *"Addii, fischi nel buio, cenni"*, in *Goffredo Parise, Quando la fantasia ballava il "boogie"*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 227-236.
- *Fino a Salgareda. La scrittura nomade di Goffredo Parise*, Milano, Rizzoli, 2009 (2003).
- *Vita breve di un nichilista felice*, in *Goffredo Parise, Lontano*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 113-123.
- *Postfazione a Goffredo Parise, Dobbiamo disobbedire*, a cura di S. Perrella, Milano, Adelphi, 2013, pp. 67-76.
- Paolo Petroni, *Invito alla lettura di Goffredo Parise*, Milano, Mursia, 1975.
- Aurelio Picca, *I cinici e i perfidi*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 29-30.
- Claudio Piersanti, *Note su "Italia" e "Madre"*, in *I "Sillabari" di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 125-134.
- *Mi dispiace ma è così*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 30-31.
- Clio Pizzingrilli, *Sulla semplicità*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 37-38.
- *Saggi per una biografia politica*, "Marka", 1995, 32, pp. 94-117.
- Mauro Portello, *Un pensiero in più*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 115-122.
- a cura di, *Notizie sui testi*, in *Goffredo Parise, Opere, I*, a cura di B. Callegher e M. Portello, con introduzione di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006 (1987), pp. 1563-1630.
- a cura di, *Notizie sui testi*, in *Goffredo Parise, Opere, II*, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Mondadori, 2005 (1989), pp. 1623-1683.
- Paolo Possiedi, *Parise e il reportage da luoghi lontani*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*. Atti del simposio internazionale tenuto a Roma il 18 novembre 2005, a cura di G. Costa e F. Zangrilli, Caltanissetta, Sciascia, 2005, pp. 163-187.
- Giorgio Pullini, *Il Parise contestato della "trilogia" veneta*, in *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena, Padova, Liviana, 1989, pp. 115-126.
- *Il 'bestiario' di Goffredo Parise. Dal "Padrone" all'"Assoluto naturale" (e altrove)*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 181-204.
- Mario Quesada, *Cronologia*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*. Atti del convegno tenuto a Parigi 26-28 settembre 1989, Roma, De Luca, 1989, pp. 47-141.

- *Lo sguardo di Parise nei “Sillabari”*, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 65-73.
- *Prefazione* a Goffredo Parise, *Artisti*, Vicenza, Neri Pozza, 1994, pp. 9-14.
- Giovanni Raboni, *Parise 1954: l’eresia picaresca*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 205-210.
- Eugenio Ragni e Toni Iermano, *Scrittori dell’ultimo novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, IX, *Il Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2000, pp. 1002-1004.
- Elisabetta Rasy, *Felicità*, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, Napoli, Guida, 1994, pp. 29-33.
- Ricciarda Ricorda, *Gli oggetti nella narrativa di Goffredo Parise*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 211-248.
- Thea Rimini, *L’avventura editoriale di Goffredo Parise*, “Nuovi Argomenti”, 2011, 55, pp. 65-79.
- *Il quotidiano di Guido Piovene e Goffredo Parise, dal Veneto all’altrove*, in *L’immagine del quotidiano. Letteratura di costume del ‘900*, a cura di S. Gentili e I. Nardi, Napoli, ESI, 2005, pp. 163-188.
- Carlo Ripa di Meana, *Presentazione*, in *Goffredo Parise, uno scrittore europeo*. Atti del convegno tenuto a Parigi 26-28 settembre 1989, Roma, De Luca, 1989, pp. 6-9.
- Vito Santoro, *L’odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Macerata, Quodlibet, 2009.
- Carmen Sari, *L’America di Goffredo Parise. Tra mito e realtà*, “Quaderni veneti”, 2003, 38, pp. 173-193.
- *Le forme del dialogo in “Cara Cina”*, in *Goffredo Parise a vent’anni dalla morte*. Atti della giornata di studio tenuta a Vicenza il 7 dicembre 2006, a cura di F. Bandini, Vicenza, Academia Olimpica, 2012, pp. 91-113.
- Alain Sarrabayrouse, “Arsenic” ou le renversement, in *Les illuminations d’un écrivain. Influences et créations dans l’œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 149-163.
- Domenico Scarpa, *Goffredo Parise tra Darwin e Montale*, “Belfagor”, 1999, 6, pp. 671-687.
- *Il profilo di Parise*, “Il Caffè Illustrato”, 2001, 3, pp. 42-47.
- Enzo Siciliano, “Amicizia”, in *I “Sillabari” di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 59-64.
- *Una dedica a Goffredo Parise*, “Nuovi Argomenti”, 1996, 4, p. 5.
- Gianluigi Simonetti, *Il circuito della prosa. Letteratura e giornalismo in Goffredo Parise*, in *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 483-507.
- *Gli uomini che guardano. Moravia e Parise*, “Nuovi Argomenti”, 2011, 55, pp. 38-64.
- Giovanni Spadolini, lettera a Goffredo Parise, 1 settembre 1970 [AP, 91.30].
- Giacinto Spagnoletti, *Goffredo Parise*, in *Letteratura italiana*, IX, *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1980, pp. 8941-8963.
- Emanuele Trevi, “Il ragazzo morto e le comete”. *Storicità del dolore*, in *Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Venezia 24-25 maggio 1995, a cura di I. Crotti, Firenze, Olschki, 1997, pp. 47-57.
- *L’odore del romanzo*, “Il Caffè Illustrato”, 2001, 3, pp. 48-51.
- “Un personaggio la cui onniscienza è fatta di niente”. *Goffredo Parise e “I movimenti remoti”*, in *Goffredo Parise, I movimenti remoti*, a cura e con introduzione di E. Trevi, Roma, Faldano, 2007, pp. 5-28.
- Luigi Urettini, “Quel lieve sogno detto Comisso”. *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso (1954-1966)*, in *Lettere di Goffredo Parise a Giovanni Comisso*, a cura di L. Urettini, Lugo, Bradipo, 1995, pp. 7-14.
- Ferdinando Virdia, *Uno scrittore è uno scrittore*, “La Fiera Letteraria”, 26 novembre 1972 [AP, 1186].

- Gérard Vittori, *De Pirandello à Parise: un fantasme à suivre*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'œuvre de Goffredo Parise*. Atti del colloquio internazionale tenuto a Caen 14-15 maggio 1999, a cura di P. Grossi, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, pp. 165-172.
- Alessandro Zangrando, *Parise e il cinema*, "Paragone", 1991, 492, pp. 99-108.
- Andrea Zanzotto, *Introduzione*, in Goffredo Parise, *Opere*, I, a cura di B. Callegher e M. Portello, Milano, Arnoldo Mondadori, 2006 (1987), pp. XI-XXXVII.
- *Goffredo Parise giornalista e critico*, in *Con Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Treviso il 19 settembre 1987, a cura di N. Naldini, Dosson, Zoppelli, 1988, pp. 41-47.
- Su "I Sillabari" di Goffredo Parise, in *I "Sillabari" di Goffredo Parise*. Atti del convegno tenuto a Napoli 4-5 novembre 1992, a cura di R. La Capria e S. Perrella, Napoli, Guida, 1994, pp. 87-92.
- *Parise poeta*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 278-280.
- *L'inviato speciale*, "Nuovi Argomenti", 1996, 4, pp. 15-17.
- *Parise dopo dieci anni*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, II, Milano, Mondadori, 2001, pp. 415-418.

## Figura autoriale

- Marshall W. Alcorn, *Self-Structure as Rhetorical Device: Modern Ethos and the Divisiveness of the Self*, in *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, a cura di J. S. Baumlin e T. F. Baumlin, Dallas, Southern Methodist University Press, 1994, pp. 3-35.
- Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- *Auteur pas mort. Réflexions autour du livre-entretien de Robert Pinget*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 149-163.
- *Introduction*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 9-30.
- *L'ethos au carrefour des disciplines: rhétorique, pragmatique, sociologie des champs*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 127-154.
- *En guise d'épilogue*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 127-154.
- *La double nature de l'image d'auteur*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, *Ethos discursif et image d'auteur*. <http://aad.revues.org/662>.
- *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Ruth Amossy e Dominique Maingueneau, *Autour des scénographies auctoriales. Entretien avec José-Luis Diaz, auteur de "L'écrivain imaginaire"*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, *Ethos discursif et image d'auteur*. <http://aad.revues.org/678>.
- Aristotele, *Retorica*, Milano, Mondadori, 1996.
- Roland Barthes, *La mort de l'auteur* (1968), in Id., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.
- *Il grado zero della scrittura*, traduzione di G. Bertolucci et al., Torino, Einaudi, 2003 (1953).
- James S. Baumlin, *Introduction*, in *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, a cura di J. S. Baumlin e T. F. Baumlin, Dallas, Southern Methodist University Press, 1994, pp. XI-XXXI.
- Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Andrew Bennett, *The Author*, London, Routledge, 2005.



- Michèle Bokobza Kahan, *Introduction*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, *Ethos* discursif et image d'auteur. <http://aad.revues.org/658>.
- *Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, *Ethos* discursif et image d'auteur. <http://aad.revues.org/671>.
- Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire*, "Actes de la recherche en sciences sociales", 1991, 89, pp. 3-46.
- *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- *Cose dette. Verso una sociologia riflessiva*, traduzione di M. Cerulo, Napoli, Orthotes, 2013 (1987).
- Seán Burke, *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh, University Press, 1995.
- *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, University Press, 1998.
- *The Ethics of Writing: Authorship and Legacy in Plato and Nietzsche*, Edinburgh, University Press, 2008.
- Kristina Busse, *The Return of the Author. Ethos and Identity Politics*, in *A Companion to Media Authorship*, a cura di J. Gray e D. Johnson, Hoboken, Wiley, 2013, pp. 48-68.
- Gabrielle Chamarat, *Introduction*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 9-13.
- Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- Anne Chevalier, *L'ascèse de l'auteur*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 97-108.
- Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Marcelo Dascal, *L'ethos dans l'argumentation: une approche pragma-rhétorique*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 61-73.
- José-Luis Diaz, *L'auteur vu d'en face*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 109-129.
- *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.
- Stephen Donovan, Danuta Fjellestad e Rolf Lundén, *Introduction. Author, Authorship, Authority, and Other Matters*, in *Authority Matters: Rethinking the Theory and Practice of Authorship*, a cura di S. Donovan, D. Fjellestad e R. Lundén, Amsterdam, Rodopi, 2008.
- Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier e Liesbeth Korthals Altes, *Aspects of Authorship: Professionalising - Posturing - Intention*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G. J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, pp. IX-XVI.
- Marieke Dubbelboer, "The Author is Dead? Long Live the Author?" *Alfred Jarry, Media, and Authorship around 1900*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G. J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, pp. 137-153.
- Jacques Dubois et al., *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, traduzione di M. Wolf, Milano, Bompiani, 1980 (1970).
- Sylvie Ducas, *Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, *Ethos* discursif et image d'auteur. <http://aad.revues.org/669>.
- Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2006 (1979).

- Ekkehard Eggs, *Ethos aristotélicien, conviction et pragmatique moderne*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 31-59.
- Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), in Id., *Dits et écrits*, I, 1954-1975, Paris, Gallimard, 1994, pp. 817-849.
- Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- William H. Gass, *The Death of the Author*, "Salmagundi", 1984, 65, pp. 3-26.
- Frédérique Giraud e Emilie Saunier, *La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques*, "CONTEXTES", 2012. <http://contextes.revues.org/4892>.
- Alain Goulet, *Avant-propos*, in *L'auteur. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995*, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 7.
- Jorge J.E. Gracia, *A Theory of the Author*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 161-189.
- Albert W. Halsall, *L'art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988.
- John Hartley, *Authorship and the Narrative of the Self*, in *A Companion to Media Authorship*, a cura di J. Gray e D. Johnson, Hoboken, Wiley, 2013, pp. 23-47.
- Jan Herman, *Image de l'auteur et création d'un ethos fictif à l'âge classique*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, *Ethos discursif et image d'auteur*. <http://aad.revues.org/672>.
- Harvey Hix, *Morte d'Author: An Autopsy*, "The Iowa Review", 1987, 17, pp. 131-150.
- Jason Holt, *The Marginal Life of the Author*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 65-78.
- William Irwin, *Introduction*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. XI-XV.
- *Intentionalism and Author Constructs*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 191-203.
- Peter Jaszi e Martha Woodmansee, *Introduction*, in *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham, Duke University Press, 2006, pp. 1-13.
- Derek Johnson e Jonathan Gray, *Introduction. The Problem of Media Authorship*, in *A Companion to Media Authorship*, a cura di J. Gray e D. Johnson, Hoboken, Wiley, 2013, pp. 1-19.
- Tom Kindt e Hans-Harald Müller, *The Implied Author. Concept and Controversy*, traduzione di A. Matthews, Berlino, De Gruyter, 2006.
- Tom Kindt e Tilmann Köppe, *Conceptions of Authorship and Authorial Intention*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G. J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, pp. 213-227.
- Antoine Kirchhofer, *Refined out of Existence? Modernist Authorship and the 'Deaths' of God and of the Author*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G. J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, pp. 175-193.
- Steven Knapp e Walter Benn Michaels, *A Reply to Our Critics*, in *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, a cura di W. J.T. Mitchell, Chicago, University of Chicago Press, 1985, pp. 95-105.
- Liesbeth Korthals Altes, *Slippery Author Figures, Ethos and Value Regimes – Houellebecq, a Case*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G. J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, pp. 95-117.
- *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014.
- Bernard Lahire, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.
- Peter Lamarque, *The Death of the Author: An Analytical Autopsy*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 79-91.
- Michael Leff, *Perelman, argument ad hominem et ethos rhétorique*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 2, *Rhétorique et argumentation*. <http://aad.revues.org/213>.

- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Bernard Leuilliot, *Proust contre Sainte-Beuve ou Sainte-Beuve a bon dos*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 87-96.
- Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- *Ethos, scénographie, incorporation*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, a cura di R. Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 75-100.
  - *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
  - *Auteur et image d'auteur en analyse du discours*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, Ethos discursif et image d'auteur. <http://aad.revues.org/660>.
- Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Slatkine, Genève, 2007.
- *Ce que l'on fait dire au silence: posture, ethos, image d'auteur*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, Ethos discursif et image d'auteur. <http://aad.revues.org/667>.
  - *Modern Posterities of Posture*. Jean-Jacques Rousseau, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G. J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, pp. 81-93.
  - *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Slatkin, Genève, 2011.
- Melliandro Mendes Gallinari, *La "clause auteur": l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, Ethos discursif et image d'auteur. <http://aad.revues.org/663>.
- Alexander Nehamas, *The Postulated Author: Critical Monism as Regulative Ideal*, "Critical Inquiry", 1981, 8, pp. 133-149.
- *Writer, Text, Work, Author*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 95-115.
- Jean-Pierre Néraudau, *Ovide ou la difficulté d'être un auteur*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 9-13.
- Inger Østenstad, *Quelle importance a le nom de l'auteur?*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 3, Ethos discursif et image d'auteur. <http://aad.revues.org/665>.
- Nickolas Pappas, *Authorship and Authority*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 117-128.
- Chaïm Perelman, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1977.
- Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2000 (1958).
- Thomas Pfau, *The Pragmatics of Genre: Moral Theory and Lyric Authorship in Hegel and Wordsworth*, in *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, a cura di M. Woodmansee e P. Jaszi, Durham, Duke University Press, 2006, pp. 133-158.
- Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve suivi de Nouveaux mélanges*, Paris, Gallimard, 1954.
- Denis Saint-Amand e David Vrydaghs, *Retours sur la posture*, "CONTEXTES", 2011, 8, La posture. Genèse, usages et limites d'un concept. <http://contextes.revues.org/4712>.
- Gisèle Sapiro, *Authorship and Responsibility. The Case of Emile Zola's Commitment in the Dreyfus Affair*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G. J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, pp. 1-10.
- Sabine Schlickers, *Auto- and Authorfiction in Literature and Film*, in *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, a cura di G. J. Dorleijn et al., Leuven, Peeters, 2009, pp. 155-174.
- Craig R. Smith, *Ethos Dwells Pervasively. A Hermeneutic Reading of Aristotle on Credibility*, in *The Ethos of Rhetoric*, a cura di M. J. Hyde, Columbia, University of South Carolina Press, 2004.
- Robert Stecker, *Apparent, Implied, and Postulated Authors*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 129-140.

- Jesper Svenbro, *La notion d'auteur en Grèce ancienne*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 15-26.
- Alain Vaillant, *Entre personne et personnage. Le dilemme de l'auteur moderne*, in *L'auteur*. Atti del convegno tenuto a Cerisy-la-Salle 4-8 ottobre 1995, a cura di G. Chamarat e A. Goulet, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 37-49.
- Alain Viala, *Sociopoétique*, in Georges Molinié e Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 137-220.
- Cheryl Walker, *Feminist Literary Criticism and the Author*, in *The Death and Resurrection of the Author?*, a cura di W. Irwin, Westport, Greenwood Press, 2002, pp. 141-159.
- William Wimsatt e Monroe C. Beardsley, *The Intentional Fallacy*, in Id., *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.
- Frédérique Woerther, *L'éthos artistotélicien: genèse d'une notion rhétorique*, Paris, Vrin, 2007.
- Martha Woodmansee, *On The Author Effect: Recovering Collectivity*, in *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, a cura di M. Woodmansee e P. Jaszi, Durham, Duke University Press, 2006, pp. 15-28.

## Contesto storico-letterario

- Deborah Amberson, *From Philology to Piracy: Pier Paolo Pasolini's Passionate Impegno of Self and Style*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 92-114.
- Ruth Amossy, *Présentation*, "Littérature", 2005, 140, *Analyse du discours et sociocritique*, pp. 3-13.
- *De la sociocritique à l'argumentation dans le discours*, "Littérature", 2005, 140, *Analyse du discours et sociocritique*, pp. 56-71.
- Pierpaolo Antonello, *Politics of (Dis)Engagement: Italian and British Intellectuals*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 338-362.
- James R. Arnold e Roberta Wiener, a cura di, *Cold War: The Essential Reference Guide*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2012.
- Paul Aron, *L'idéologie*, "CONTEXTES", 2007, 2, *L'idéologie en sociologie de la littérature*. <http://contextes.revues.org/177>.
- Ronald Aronson, *Camus & Sartre. The Story of a Friendship and the Quarrel that Ended It*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- Anna Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, UTET, 2008.
- Zygmunt Bauman, *Intellettuali*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 771-783.
- Steven Belletto e Daniel Grausam, *Culture and Cold Conflict*, in *American Literature and Culture in an Age of Cold War*, a cura di S. Belletto e D. Grausam, Iowa, University of Iowa Press, 2012, pp. 1-14.
- Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010 (2001).
- Julien Benda, *Il tradimento dei chierici. Il ruolo dell'intellettuale nella società contemporanea*, Torino, Einaudi, 2012.

- Italo Bertelli, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (1949), in Id. *Tutto Gramsci. La vita e le opere. Il pensiero, l'attività politica e la critica letteraria*, Sesto San Giovanni, Bignami, 2010, pp. 167-203.
- Jean-Pierre Bertrand, Denis Saint-Amand e Valérie Stiénon, *Les querelles littéraires: esquisse méthodologiques*, "CONTEXTES", 2012, 10, Querelles d'écrivains (XIXe-XXIe siècles): de la dispute à la polémique. <http://contextes.revues.org/5005>.
- Norberto Bobbio, *Il dubbio e la scelta. Intellettuali e potere nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 1993.
- Eugenio Bolongaro, *The Genesis of Our Project*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 2-9.
- *Introduction*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 42-45.
- Bruno Bongiovanni, *Intellettuali. Interpretazioni e teorie*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 783-792.
- *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, in *Storia d'Italia*, V, *La repubblica*, a cura di G. Sabbatucci e V. Vidotto, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 441-523.
- *Da Marx alla catastrofe dei comunismi. Traiettorie e antinomie del socialismo*, Milano, Unicopli, 2000.
- *Storia della guerra fredda*, Milano, Unicopli, 2009.
- Eric Bordas, *Stylistique et sociocritique*, "Littérature", 2005, 140, *Analyse du discours et sociocritique*, pp. 30-41.
- Anna Boschetti, *Bourdieu's Work on Literature. Contexts, Stakes and Perspectives*, "Theory, Culture & Society", 2006, 23, pp. 135-155.
- *Pour un comparatisme réflexif*, in *L'espace culturel transnational*, a cura di A. Boschetti, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010, pp. 7-51.
- Alessandro Brogi, *Confronting America. The Cold War between the United States and the Communists in France and Italy*, Chapel Hill, North Carolina University Press, 2011.
- Albert Camus, *Révolte et servitude*, in Id., *Œuvres complètes*, III, 1949-1956, Paris, Gallimard, 2008, pp. 412-430.
- David Caute, *Politics and the Novel during the Cold War*, Piscataway, Transaction Publishers, 2010.
- Simona Colarizi, *Biografia della Prima Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- Antoine Compagnon, *Julien Benda, un réactionnaire de gauche à la "NRF"*, in Id., *Les antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 290-371.
- Benoît Denis, *Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature*, in *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, a cura di J. Kaempfer, S. Florey e J. Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006, pp. 103-117.
- Ennio Di Nolfo, *La Guerra Fredda e l'Italia (1941-1989)*, Firenze, Polistampa, 2010.
- Loreto Di Nucci, *I pellegrinaggi politici degli intellettuali italiani*, in Paul Hollander, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, traduzione di L. Di Nucci, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 621-677.
- Willem Doise, *Les représentations sociales*, in *Psychologie sociale de la cognition*, a cura di N. Dubois, Paris, Dunod, 2005, pp. 153-207.
- John Dumbrell, *Rethinking the Vietnam War*, London, Palgrave Macmillan, 2012.
- Mark Epstein, *The Intellectuals: Facing the Clerical Past and Present*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 27-40.
- *US and Italy: Imperial Nightmares and Illusions of Humanity*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 383-416.
- Gian Carlo Ferretti, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano, Mursia, 1981.

- Giulio Ferroni, *Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968)* in Id., *Profilo storico della letteratura italiana*, II, Torino, Einaudi, pp. 1021-1154.
- Michel Foucault, *La fonction politique de l'intellectuel* (1976), in Id., *Dits et écrits*, II, 1976-1988, Paris, Gallimard, 1994, pp. 109-114.
- Rita Gagliano, *The Historical Framework*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 10-26.
- Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi (1943-1988)*, Torino, Einaudi, 2006.
- Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, traduzione di R. Ambrosini, Firenze, Giunti, 1995.
- Paul Hollander, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, traduzione di L. Di Nucci, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Clive James, *Cultural Amnesia. Notes in the Margin of My Time*, London, Pan Macmillan, 2008.
- Tony Judt, *The Burden of Responsibility: Blum, Camus, Aron, and the French Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.
- *Postwar. A History of Europe Since 1945*, London, Vintage, 2010.
- Tony Judt e Timothy Snyder, *Thinking the Twentieth Century*, London, Vintage, 2013.
- Joseph Jurt, *La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature*, in *Literature and Society: The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*, a cura di B. Keunen e B. Eeckhout, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 43-55.
- Kurt Lenk, *Ideologia*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 506-516.
- Giuseppe Leonelli, *Politica e cultura. La letteratura tra impegno e sperimentazione*, in *Storia della letteratura italiana*, IX, *Il Novecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno, 2003, pp. 689-727.
- Herbert R. Lottman, *La Rive Gauche. Intellettuali e impegno politico in Francia dal Fronte popolare alla Guerra Fredda*, traduzione di E. Capriolo, Milano, Bonnard, 2010 (1981).
- Romano Luperini, *Tradimento dei chierici e lavoratori della conoscenza*, "Italian Culture", 2007, 24, 1, pp. 169-181.
- Barbara Meazzi, *Disengagement vs Engagement: The Case of Giancarlo De Cataldo between Civic and Ethical Commitment*, in *Creative Interventions: The Role of Intellectuals in Contemporary Italy*, a cura di E. Bolongaro, M. Epstein e R. Gagliano, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 229-256.
- Jérôme Meizoz, "Posture" et champ littéraire, in *L'espace culturel transnational*, a cura di A. Boschetti, Paris, Nouveau Monde Editions, 2010, pp. 269-283.
- Rana Mitter e Patrick Major, *East is East and West is West? Towards a Comparative Sociocultural History of the Cold War*, in *Across The Blocs: Cold War Cultural and Social History*, a cura di R. Mitter e P. Major, London, Routledge, 2012, pp. 1-22.
- Carla Pasquinelli, *From organic to neo-corporatist intellectuals: the changing relations between Italian intellectuals and political power*, "Media, Culture & Society", 1995, 17, 3, pp. 413-425.
- Angelo Pellegrino, *Verso Oriente. Viaggi e letteratura degli scrittori italiani nei paesi orientali (1912-1982)*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1985.
- Jadwiga E. Pieper Mooney e Fabio Lanza, a cura di, *De-Centering Cold War History. Local and Global Change*, London, Routledge, 2013.
- Adam Piette, *The Literary Cold War. 1945 to Vietnam*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Laurence Rosier, *Analyse du discours et sociocritique. Quelques point de convergence et de divergence entre des disciplines homogènes*, "Littérature", 2005, 140, Analyse du discours et sociocritique, pp. 14-29.
- Andrew N. Rubin, *Introduction*, in Id., *Archives of Authority: Empire, Culture and the Cold War*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 1-10.

- Gisèle Sapiro, *Les formes de l'engagement dans le champ littéraire*, in *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, a cura di J. Kaempfer, S. Florey e J. Meizoz, Lausanne, Antipodes, 2006, pp. 118-130.
- Enzo Siciliano, *Il paese Italia e la parola "comunista"*, in Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa (1943-1991)*, traduzione di R. Ambrosini, Firenze, Giunti, 1995, pp. V-XII.
- Frances S. Staunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, New Press, 2001.
- Francesca Tusciano, *Pier Paolo Pasolini. Intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*, Assisi, Cittadella, 2005.

## Letteratura e giornalismo

- Paul Aron, *Présentation*, "Textyles", 2010, 39, Les écrivains-journalistes.  
<http://textyles.revues.org/88>.
- Alberto Asor Rosa, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, in *Storia d'Italia. Annali*, IV, *Intellettuali e potere*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1981, pp. 1225-1257.
- Andrea Aveto, *Notizie sulle testate giornalistiche*, in *Giornalismo italiano*, III, 1939-1968, a cura di F. Contorbia, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009, pp. 1861-1899.
- *Notizie sulle testate giornalistiche*, in *Giornalismo italiano*, IV, 1968-2001, a cura di F. Contorbia, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009, pp. 1931-1966.
- John S. Bak, *Introduction*, in *Literary Journalism Across the Globe. Journalistic Traditions and Transnational Influences*, a cura di J. S. Bak e B. Reynolds, Amherst, University of Massachusetts Press, 2011, pp. 1-20.
- Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2002.
- Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Enza Biagini, *La critica militante. La saggistica. La critica degli scrittori*, in Enza Biagini, Augusta Brettoni e Paolo Orvieto, *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 317-328.
- Ilaria Bonomi, *Sulla lingua dell'elzeviro tra letteratura e giornalismo*, in *Lingue stili traduzioni. Studi di linguistica e stilistica italiana offerti a Maria Luisa Altieri Biagi*, a cura di F. Frasnè e R. Tesi, Firenze, Cesati, 2004, pp. 277-300.
- Alberto Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Silvana Cirillo, *Introduzione. Dal giornalismo alla letteratura*, in Silvana Cirillo e Giuseppe Neri, *Dal nostro inviato. 50 anni di giornalismo italiano*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 9-15.
- Luca Clerici, *Introduzione*, in *Scrittori italiani di viaggio*, II, 1861-2000, a cura di L. Clerici, Milano, Arnoldo Mondadori, 2013, pp. IX-CXVII.
- Franco Contorbia, *Introduzione*, in *Giornalismo italiano*, III, 1939-1968, a cura di F. Contorbia, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009, pp. XI-LXVII.
- *Introduzione*, in *Giornalismo italiano*, IV, 1968-2001, a cura di F. Contorbia, Milano, Arnoldo Mondadori, 2009, pp. IX-LXVIII.
- Giuseppe Costa e Franco Zangrilli, *Presentazione*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi. Atti del simposio internazionale tenuto a Roma il 18 novembre 2005*, a cura di G. Costa e F. Zangrilli, Caltanissetta, Sciascia, 2005, pp. 7-8.
- Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Francesca De Sanctis, *La Terza pagina ieri e oggi*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi. Atti del simposio internazionale tenuto a Roma il 18 novembre 2005*, a cura di G. Costa e F. Zangrilli, Caltanissetta, Sciascia, 2005, pp. 247-263.

- Marco Dondero, a cura di, *Scrittori e giornalismo. Sondaggi sul Novecento letterario italiano*, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2009.
- Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.
- Monica Farnetti, *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Milano, Guerini, 1994.
- Gian Carlo Ferretti e Stefano Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Ada Fichera, *La Terza Pagina. Una tradizione italiana fra giornalismo e letteratura*, Acireale, Bonanno, 2007.
- Antonio Franchini, *Fughe dal Romanzo: letteratura di non fiction, reportage, paragiornalismo e noir come risposte critiche al trionfo del romanzo*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*. Atti del simposio internazionale tenuto a Roma il 18 novembre 2005, a cura di G. Costa e F. Zangrilli, Caltanissetta, Sciascia, 2005, pp. 9-20.
- Fernando Gioviale, *Oltre le barriere. Introduzione*, in *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*. Atti del convegno tenuto a Catania 6-8 maggio 2002, a cura di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004, pp. 9-17.
- Mario Grandinetti, *I quotidiani in Italia 1943-1991*, Milano, Franco Angeli, 1992.
- Andrea Guiati, *Riflessioni sul romanzo del New Journalism*, in *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*. Atti del simposio internazionale tenuto a Roma il 18 novembre 2005, a cura di G. Costa e F. Zangrilli, Caltanissetta, Sciascia, 2005, pp. 21-37.
- Mark Kramer, *Breakable Rules for Literary Journalists*, in *Literary Journalism: a New Collection of the Best American Nonfiction*, a cura di N. Sims e M. Kramer, New York, Ballantine, 1995, pp. 1-10.
- Glauco Licata, *Storia del "Corriere della sera"*, Milano, Rizzoli, 1976.
- Raffaele Liucci, *L'Italia borghese di Longanesi. Giornalismo politica e costume negli anni '50*, Venezia, Marsilio, 2002.
- Marino Livolsi, a cura di, *La fabbrica delle notizie: una ricerca sul "Corriere della sera" e "La Repubblica"*, Milano, Franco Angeli, 1984.
- Aurelio Magistà, *L'Italia in prima pagina. Storia di un paese nella storia dei suoi giornali*, Milano, Mondadori, 2006.
- Ada Gigli Marchetti, a cura di, *"Il Giorno". Cinquant'anni di un quotidiano anticonformista*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- Isabelle Meuret, *Le Journalisme littéraire à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle: regards croisés entre mondes anglophone et francophone*, in "CONTEXTES", 2012, 11, *Le littéraire en régime journalistique*. <http://contextes.revues.org/5376>.
- Paolo Murialdi, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2014 (2006).
- Giuseppe Neri, *Le diverse forme della comunicazione*, in Silvana Cirillo e Giuseppe Neri, *Dal nostro inviato. 50 anni di giornalismo italiano*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 17-23.
- Franco Palmieri, *I satiri al "Caffè". Cronache di una rivista satirica in un'epoca tragica*, Milano, Ares, 1994.
- Alberto Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Graziella Pulce, *Elogio della discontinuità. Di alcuni tratti della scrittura saggistica nella letteratura italiana novecentesca*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Sante Rossetto, *Il Gazzettino e la società veneta. Storie di un giornale del nordest dal 1887 a oggi*, Verona, Cierre, 2004.
- Carlo Serafini, *Introduzione. Parola di scrittore*, in *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 9-50.
- Enzo Siciliano, *Racconti di un secolo, storia di un paese. Introduzione*, in *Racconti italiani del Novecento*, I, a cura di E. Siciliano, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001, pp. IX-XXXV.



John Tulloch e Richard Lance Keeble, *Introduction: Mind the Gap: On the Fuzzy Boundaries between the Literary and the Journalistic*, in *Global Literary Journalism. Exploring the Journalistic Imagination*, a cura di R. L. Keeble e J. Tulloch, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 1-19.

## Spunti metodologici

- Ruth Amossy e Roselyne Koren, *Rhétorique et argumentation: approches croisées*, “Argumentation et Analyse du Discours”, 2009, 2, *Rhétorique et argumentation*. <http://aad.revues.org/561>.
- Mikhail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, traduzione di C. Emerson e M. Holquist, Austin, Texas University Press, 2010 (1975).
- Guido Baldassari, *Per una fenomenologia dell’“irregolare” in letteratura*, in *Gli “irregolari” nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del convegno tenuto a Catania 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno, 2007, pp. 19-29.
- Pierluigi Battista, *Ritorniamo agli irregolari*, in *Gli irregolari. La libertà intellettuale nell’era del conformismo*, Roma, Liberal, 1997, pp. 3-16.
- Nele Bemong e Pieter Borghart, *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, in *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, a cura di N. Bemong et al., Gent, Academia Press, 2010, pp. 3-16.
- Michèle Bokobza Kahan, *Dulaurens et son œuvre. Un auteur marginal au XVIIIe siècle. Déviances discursives et bigarrures philosophiques*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- Marc Bonhomme, *De l’argumentativité des figures de rhétorique*, “Argumentation et Analyse du Discours”, 2009, 2, *Rhétorique et argumentation*. <http://aad.revues.org/495>.
- Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, con scritto di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 2011 (1988).
- Jessy Carton, *Proprio una “Bella giornata”? Un’analisi delle metafore conoscitive in “Ferito a morte” di Raffaele La Capria*, “Critica letteraria”, 2011, 150, pp. 94-110.
- *La filosofia del rifiuto ne “La solitudine del satiro” di Ennio Flaiano*, “Quaderni d’Italianistica”, 2014, 34, 1, pp. 145-164.
- Nanine Charbonnel, *Métaphore et philosophie moderne*, in *La métaphore entre philosophie et rhétorique*, a cura di N. Charbonnel e G. Kleiber, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 32-61.
- Stefano Collini, *Outsider Studies: The Glamour of Dissent*, in Id., *Absent Minds. Intellectuals in Britain*, London, Oxford University Press, 2006, pp. 413-434.
- Benoît Denis, *Ironie et idéologie. Réflexions sur la “responsabilité idéologique”*, “CONTEXTES”, 2007, 2, *L’idéologie en sociologie de la littérature*. <http://contextes.revues.org/180>.
- Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991.
- Ekkehard Eggs, *Rhétorique et argumentation: de l’ironie*, “Argumentation et Analyse du Discours”, 2009, 2, *Rhétorique et argumentation*. <http://aad.revues.org/219>.
- Mark Freeman, *From substance to story: Narrative, identity and the construction of the self*, in *Narrative and Identity, Studies in Autobiography, Self and Culture*, a cura di J. Brockmeier e D. Carbaugh, Amsterdam, John Benjamins, pp. 283-298.
- Gérard Genette, *Figures*, in Id., *Figures. Essais*, Paris, Seuil, 1966, pp. 205-221.
- *La rhétorique restreinte*, “Communications”, 1970, 16, pp. 158-171.
- *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1984 (1972).
- *Seuils*, Paris, Seuil, 2002 (1987).
- Keith Green, *Deixis: A Revaluation of Concepts and Categories*, in *New Essays in Deixis: Discourse, Narrative, Literature*, a cura di K. Green, Amsterdam, Rodopi, 1995, pp. 11-25.
- Michael Kearns, *Rhetorical Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

- Filippo La Porta, *Introduzione. Dalla caverna si esce una volta*, in Id., *Maestri irregolari. Una lezione per il nostro presente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 11-31.
- Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, traduzione di L. R. Santini, Bologna, Il Mulino, 1969 (1949).
- *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, traduzione di M. T. Bliss, A. Jansen e D. E. Orton, Boston, Brill, 1998 (1960).
- Anna Maria Lorusso, *Introduzione*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di A. M. Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 7-23.
- Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005.
- Enrico Malato, *Introduzione al convegno*, in *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del convegno tenuto a Catania 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno, 2007, pp. 11-15.
- Guillaume Marche, *Marginalité, exclusion, déviance. Tentative de conceptualisation sociologique*, in *Figures de la marge. Marginalité et identité dans le monde contemporain*, a cura di H. Menegaldo, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 41-57.
- Michel Meyer, *Principia Rhetorica. Théorie générale de l'argumentation*, Paris, Fayard, 2008.
- Marina Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Georges Molinié, *Sémiostylistique*, in Georges Molinié e Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 7-136.
- Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2008.
- Laura Neri, *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma, Carocci, 2011.
- James Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005.
- Christian Plantin, *Un lieu pour les figures dans la théorie de l'argumentation*, "Argumentation et Analyse du Discours", 2009, 2, Rhétorique et argumentation.  
<http://aad.revues.org/215>.
- David Punter, *Metaphor*, London, Routledge, 2007.
- Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.
- *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, I, *Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, II, *Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- *Figures et point de vue en confrontation*, "Langue française", 2008, 160, Figures et point de vue, pp. 3-17.
- Ezio Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Flavia Ravazzoli, *Il testo perpetuo*, Milano, Bompiani, 1991.
- Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- Claudio Vela, *Prosa eterodossa del Novecento*, in *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*. Atti del convegno tenuto a Catania 31 ottobre-2 novembre 2005, Roma, Salerno, 2007, pp. 343-365.
- Sabine Verhulst, *Introduzione. Età, giorni, stagioni*, in *Giorni, stagioni, secoli. Le età dell'uomo nella lingua e nella letteratura italiana*, a cura di S. Verhulst e N. Vanwelkenhuyzen, Roma, Carocci, 2005, pp. 11-30.

## Varia

- Bénédicte Boudou e Nadia Cernogora, *Montaigne et la curiosité nonchalante*, "Camenae", 2013, 15.
- Noam Chomsky, *North Vietnam*, in Id., *At War with Asia*, New York, Pantheon, 1970, pp. 259-287.
- *Le vittime della propaganda*, "Corriere della Sera", 9 marzo 1978 [AP, 1464].

- Silvia Gullino, *Pathos*, con prefazione di C. Rossitto, Milano, Unicopli, 2014.
- William S. Logan, *Hanoi: Biography of a City*, Sydney, University of New South Wales Press, 2000.
- Rosa Luxemburg, *La rivoluzione russa. Un esame critico*, con introduzione di R. Maccari, traduzione di L. Amodio, Bolsena, Massari, 2004 (1922).
- Eugenio Montale, *Diario del '71 e del '72* (1973), in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2009.
- Emilio Pasquini, *Isola*, in *Luoghi della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozzi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 233-242.
- Arthur Rimbaud, *Mauvais sang*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 94-99.
- Carlo Ripa di Meana e Gabriella Mecucci, *L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso. Una storia mai raccontata*, Roma, Liberal, 2007.
- Gino Ruozzi, *Formiche e cicale*, in *Animali della letteratura italiana*, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozzi, Roma, Carocci, 2009, pp. 110-118.
- Susan Sontag, *Trip to Hanoi*, in Ead., *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1969, pp. 205-274.
- Dominique Vaugeois, *Un couple moderne*, in *L'Écrivain et le spécialiste. Écrire sur les arts plastiques au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle*, a cura di D. Vaugeois e I. Rialland, Paris, Garnier, 2010, pp. 9-12.



